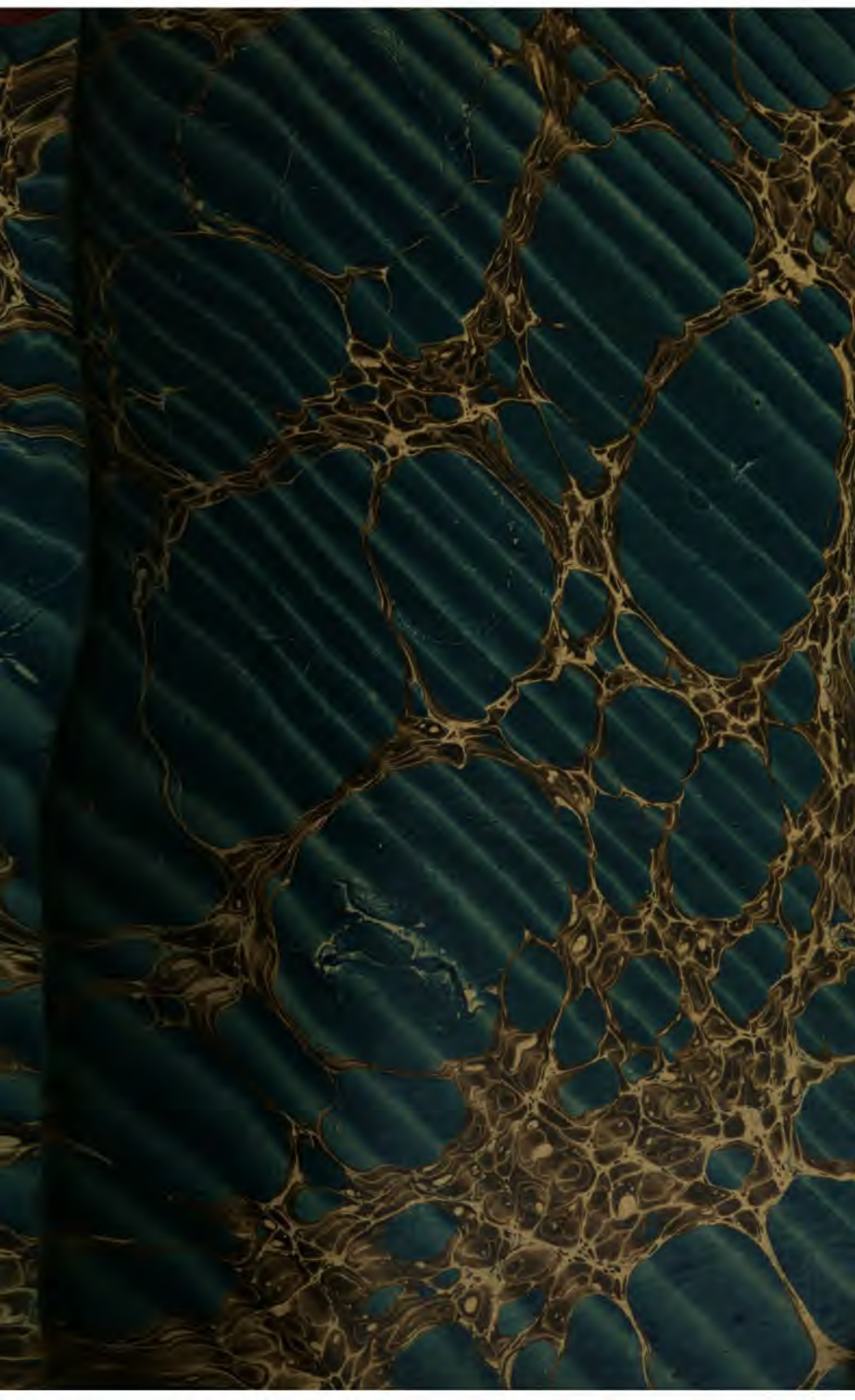




JOHN GERE
DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD
BEGUIN



Keer (Amsterdam [illegible])

3 vol.

HISTOIRE

DES PLUS CÉLÈBRES

AMATEURS FRANÇAIS

PIERRE-JEAN MARIETTE

1694-1774

Ancêtres de Mariette;
Stefano Della Bella; le prince Eugène de Savoie.
Watteau; Lancret.
M. Crozat, le comte de Caylus; M. de Jullienne.
La Rosalba Carriera; Ant. Pellegrini.
L'abbé de Maroulle.
Le Florentin Gaburri; le Vénitien Ant.-Mar. Zanetti.
Les Bolonais Cavazzoni Zanotti et Louis Crespi;
Le sculpteur Bouchardon;
Laurent Natter, François Guay, graveurs en pierres fines;
Madame de Pompadour; le marquis de Marigny;
Soufflot, Cochin fils, De Troy fils;
Coustou, Boucher, Vien, De La Tour;
Pietro Santi-Bartoli; Piranesi; Bottari;
Le Theuwerdanck; Horace Walpole;
Le comte Algarotti; le Temanza,
Le Canaletti.

Paris. — Imprimérie de P.-A. Bourdier et Cie, rue Mazarine, 30.

HISTOIRE

DES PLUS CÉLÈBRES

AMATEURS FRANÇAIS

ET DE

LEURS RELATIONS AVEC LES ARTISTES

FAISANT SUITE A CELLE DES PLUS CÉLÈBRES AMATEURS ITALIENS

PAR

M. J. DUMESNIL

Membre du conseil général du Loiret, de la Société archéologique de l'Orléanais
et de la Légion d'honneur.

Vitam excoluere per artes. Virg.

TOME I

PIERRE-JEAN MARIETTE

1694-1774

PARIS

Vve JULES RENOUARD

Éditeur de l'Histoire des Peintres de toutes les Écoles

6, RUE DE TOURNON

1858

PIERRE-JEAN MARIETTE

On voyait encore, il y a quelques années, dans la rue Saint-Jacques, l'une de celles qui ont le plus fidèlement conservé la physionomie du vieux Paris, une maison d'assez triste apparence, qui fut pendant près de deux siècles la résidence d'une famille d'artistes, chez lesquels l'amabilité de l'esprit parisien était étroitement alliée au goût des belles choses. C'est dans cette maison que naquit, le 7 mai 1694, Pierre-Jean Mariette, le plus illustre des amateurs français. C'est là que partagé entre le recueillement de l'étude et l'admiration des œuvres de l'art, il sut occuper, pendant plus d'un demi-siècle, une vie entièrement consacrée à la recherche du beau, et dont aucune passion vulgaire ne put troubler la sérénité : c'est dans cette modeste demeure qu'il avait augmenté à grands frais et avec des soins infinis cette collection, commencée par ses pères, de dessins, de gravures, de portraits et de livres d'art, la plus complète qu'il y eut au monde, et dont la dispersion a été pour la France une perte irréparable.

Son aïeul, Pierre Mariette, était marchand d'es-

tampes et graveur. Son père, Jean Mariette, libraire et imprimeur à l'enseigne des *Colonnes d'Hercule* [1], possédait à un degré éminent la connaissance des estampes, dont il faisait un commerce considérable. Il était également graveur et dessinateur : il avait appris le dessin de J.-B. Corneille, son beau-frère, et il se destina d'abord à la peinture. Mais il paraît qu'il n'y réussit que médiocrement. Aussi, d'après les conseils de Le Brun, il se décida facilement à renoncer à cet art, pour se livrer exclusivement à la gravure. Il a dessiné et gravé lui-même un grand nombre de petites pièces destinées à orner, ou, comme on dirait aujourd'hui, à *illustrer* des livres. Mais il a gravé en outre des sujets plus importants d'après plusieurs maîtres, notamment, d'après le Poussin et Le Brun. La description de l'œuvre de Jean Mariette, comprise dans le catalogue de la collection de son fils [2], se compose de *huit cent soixante* pièces, parmi lesquelles on remarque des titres de livres, des vignettes, des ornements, des portraits, des sujets tirés de l'histoire sacrée ou profane, des paysages, etc.

Jean Mariette voulut donner à son fils une éducation analogue à la profession qu'il désirait lui faire embrasser; il lui fit apprendre le dessin et la gravure sous d'habiles maîtres. Mais, tout en exerçant sa main, il n'omit pas de cultiver son intelligence; il le plaça au collége des Jésuites de Paris, l'un des

[1] Rue Saint-Jacques, près la rue des Noyers.
[2] Par Basan, graveur, Paris, 1775, in-8, p. 194.

plus renommés de l'Europe. Le jeune Mariette y reçut les leçons des professeurs les plus éclairés, et il y fit sa rhétorique sous le célèbre père Porée, le maître de Voltaire. Cette éducation développa largement les dispositions naturelles du jeune Mariette, l'esprit, la vivacité, une mémoire des plus heureuses et un goût décidé pour le travail, goût qui ne l'abandonna jamais [1].

Les traditions de la maison paternelle et les habitudes qu'il y trouva en quittant le collége, n'influèrent pas moins heureusement sur la direction de ses idées. Le grand-père de Mariette faisait graver des eaux-fortes, d'après les tableaux des différentes écoles, et l'on voit dans l'*Abecedario* [2] de son petit-fils, qu'il occupait Moïse Fouard et d'autres graveurs. Jean Mariette, le père, joignait au talent de dessinateur et de graveur un amour éclairé pour les belles estampes. Il en faisait le commerce, plutôt en amateur qu'en marchand, et fidèle aux usages de ses ancêtres, tout en achetant des gravures pour les revendre, il ne pouvait s'empêcher de mettre à part certaines pièces qui excitaient son admiration. Il s'était particulièrement attaché à réunir une suite de portraits d'artistes et de personnages célèbres. Jean Mariette était extrêmement curieux d'augmenter cette collection, et il ne négligeait aucune occasion, soit en France, soit à l'étranger, pour la com-

[1] Éloge de Mariette, dans le *Nécrologe* de l'année 1775, p. 103.

[2] Publié par M. de Chennevières, à la suite des *Archives de l'art français*, v° Fouard, p. 255.

pléter. On voit, en effet, par plusieurs passages des lettres de son fils, rapportées dans le recueil de Bottari et adressées au cav. Gaburri, que Jean Mariette comptait sur l'obligeance de cet amateur pour lui procurer tous les portraits gravés, de quelque personnage que ce fût, qui seraient publiés à Florence [1]. Il possédait aussi un grand nombre de gravures de Marc Antoine [2], de Callot, de Hollard et de Stefano Della Bella [3]. Ce dernier artiste avait été, pendant son séjour à Paris, l'hôte et le commensal de la famille Mariette : il s'était établi alors, entre Pierre Mariette et l'artiste florentin, des relations intimes, fondées sur les mêmes goûts et sur une estime réciproque. Aussi, Pierre-Jean Mariette conserva-t-il toute sa vie, pour le célèbre maître, un sentiment passionné, qu'il avait sans doute reçu de son père; et il s'efforça de compléter à tout prix la suite si nombreuse des pièces du graveur florentin. Dans une lettre écrite au cav. Gaburri, le 1er mai 1731, P.-J. Mariette explique en ces termes la préférence qu'il accordait à Della Bella sur les autres graveurs [4]: — « Mon père peut se vanter d'avoir une des plus belles collections de ce célèbre graveur : il était ami de notre famille, et il a beaucoup travaillé dans notre

[1] Lettre de Mariette à Bottari, dans le recueil de Bottari, t. II, nº XCII, p. 277. « Essendo mio padre estremamente vago di ritratti, etc. » P. 282. — Voyez aussi p. 304, 329.

[2] *Ibid.*, *ibid.*, p. 353.

[3] *Ibid.*, p. 283.

[4] *Ibid.*, t. II, nº XCI, p. 271.

maison à l'époque où il vint à Paris. Il s'aperçut que mon aïeul estimait infiniment ses ouvrages, il lui donna tous ceux qu'il avait faits, et lorsqu'il retourna à Florence, il eut l'attention de lui envoyer tout ce qui sortait de ses mains. Cette collection s'est conservée dans notre famille et s'est encore perfectionnée; d'où vous pouvez juger à quel degré de perfection elle est parvenue. Elle est si belle, que si je me trouvais obligé de me défaire de beaucoup de curiosités, celle-là serait la dernière dont je consentirais à me séparer. »

Pierre-Jean Mariette, en sortant du collége, retrouva dans la maison paternelle les sérieuses distractions qui avaient charmé son enfance. Son esprit, développé pas l'étude et par une éducation aussi solide que brillante, vint se retremper dans ce sanctuaire de l'art, et l'impression qu'il en ressentit fut si profonde, qu'elle fixa sa destinée. Les collections d'estampes, de dessins et de livres d'art, réunies et augmentées par son aïeul et par son père, captivèrent son attention et lui firent entreprendre des recherches sur les artistes et leurs ouvrages, particulièrement sur les graveurs. Les acquisitions et les échanges, nécessités par un commerce considérable, lui apprirent à connaître un grand nombre de maîtres, dont il put étudier à loisir les différentes manières de composition et d'exécution. Doué d'un esprit éminemment comparatif, il ne tarda pas à acquérir les connaissances spéciales nécessaires pour bien apprécier les œuvres des graveurs des

diverses écoles. Guidé par un goût naturellement sûr, que l'étude épurait, il sut s'élever dans ses jugements bien au-dessus des connaisseurs vulgaires.

Mais pour développer la supériorité de ses connaissances, et pour rectifier les impressions que les œuvres des artistes français contemporains auraient pu laisser dans son esprit, son père résolut de l'envoyer en Allemagne et en Italie. Le jeune Mariette partit au commencement de 1717, et se dirigea d'abord vers l'Allemagne, où son père avait des correspondants. Il ne fit que traverser la Bavière et vint s'établir pour quelque temps à Vienne.

Le prince Eugène de Savoie vivait alors dans cette ville, entouré de l'éclat de sa gloire, mais cherchant dans les lettres et dans les arts des distractions à l'oisiveté forcée que lui laissait la paix. Il accueillit Mariette avec empressement et l'honora d'une bienveillance toute particulière. Ce prince était depuis longtemps en relations avec le père de Mariette. Grand amateur de livres, d'estampes et d'objets d'art, il l'avait choisi pour son correspondant et son commissionnaire à Paris. Dans son *Abecedario*, Mariette raconte que le marquis de Belle-Isle, fils du surintendant Fouquet, ayant cherché à se défaire d'une belle statue antique en bronze, que son père avait fait venir d'Italie sur l'indication de Le Brun, et qui avait échappé à la confiscation prononcée par Louis XIV et si sévèrement appliquée par Colbert, s'était adressé à son père. « Il sut, dit-il, que mon

père était en correspondance avec M. le prince Eugène, et que ce prince était curieux des belles choses; il engagea donc mon père d'en proposer au prince l'acquisition, qui n'eut pas lieu pour lors, parce que cela ne s'arrangeait pas avec les finances du prince, destinées à des dépenses plus urgentes. La figure demeura donc à Paris jusqu'en 1717, que le marché se renoua. Mon père fit alors passer la figure à Vienne, où je l'ai vue et où elle est demeurée dans le palais du prince jusqu'à sa mort[1]. » Peut-être le voyage de Mariette fut-il motivé en partie par la remise de cette statue : dans tous les cas, on concevra sans peine qu'il dût être accueilli avec bonté par l'illustre guerrier *curieux des belles choses*.

Le séjour que Mariette fit dans la capitale de l'Autriche fut très-profitable à son instruction. Comme il y était arrivé précédé de la réputation de posséder des connaissances toutes spéciales sur les anciennes estampes et sur leurs auteurs, le prince Eugène le fit charger du classement des estampes du cabinet de l'empereur Charles VI. Cette collection était déjà l'une des plus remarquables de l'Europe, et tout en y mettant de l'ordre, Mariette put acquérir de nouvelles et précieuses notions sur les anciens maîtres, notamment sur ceux de l'école allemande, et en particulier sur Albert Durer, ses élèves et ses imitateurs.

Ses études ne se bornèrent pas aux estampes :

[1] Voyez l'*Abecedario* de Mariette, v° Fouquet (surintendant), p. 260-261. — Cette statue est maintenant à Berlin.

tout se tient dans les arts, et Mariette avait dès lors un goût très-prononcé pour les pierres gravées, dont le cabinet impérial possédait une collection remarquable. Admirateur, avant tout, de la forme antique, il ne paraît pas que Mariette ait fait grand cas des œuvres des graveurs allemands du moyen âge et de la renaissance, œuvres qui sont fort nombreuses à Vienne. Voici le jugement qu'il en porte dans son *Traité des pierres gravées*[1] :

« La gravure semblait s'éclipser en Italie, et si elle était cultivée en Allemagne par un plus grand nombre d'artistes, elle n'en était pas moins dans un état de langueur et de dépérissement. L'empereur Rodolphe second, qui régnait, protégeait les arts; il était fort curieux de tous les ouvrages qui se peuvent faire par le moyen de la gravure en pierres fines, et il avait rassemblé pour cet effet auprès de sa personne ce qu'il y avait de plus habiles gens, qui travaillaient continuellement sous ses ordres. En fallait-il davantage pour faire fleurir l'art de la gravure? Mais il est des temps où ni les caresses ni les récompenses ne peuvent rien contre un mauvais goût qui domine, et qui, malheureusement, n'est que trop souvent accrédité. Les graveurs se multipliaient, les excellents maîtres devenaient plus rares. Je n'ai vu aucunes pierres gravées faites par les artistes qui étaient au service de l'empereur Rodolphe. On m'a bien montré dans le Trésor, à

[1] T. I, p. 133.

Vienne, une infinité de vases et d'autres bijoux de jaspe, d'agate, de cristal et d'autres matières encore plus précieuses, qu'ils ont exécutés et dont on ne peut se lasser d'admirer la hardiesse du travail. Il semble qu'on se soit attaché à rechercher tout ce qui pouvait en rendre l'exécution difficile; mais c'est presque toujours aux dépens des belles formes : on s'est épuisé pour en imaginer de bizarres qui tiennent du gothique, et qui ont droit de révolter quiconque a une idée du beau, et qui l'aime. » — Ce jugement prouve que Mariette faisait une étude sérieuse de ce qu'il voyait, et qu'il ne visitait pas les musées et les collections d'art sans prendre des notes et sans se rendre compte de ses impressions; habitude trop fréquente parmi les voyageurs ordinaires.

Après un séjour de près de deux années à Vienne[1], Mariette quitta cette ville et se dirigea vers Rome, en passant par Venise, Bologne et Florence. Il sut mettre à profit tous les instants qu'il passa dans ces villes célèbres. A Venise, les peintures de Titien, du Tintoret et de Paul Véronèse; à Bologne, celles des Carraches, du Guide, du Guerchin; à Florence, les compositions d'André del Sarte, de Fra Bartoloméo, et des autres maîtres qui ont illustré cette ville; à Rome, les fresques de Michel-Ange, de Raphaël, d'Annibal Carrache et du Dominiquin lui laissèrent d'ineffaçables souvenirs. Partout il sut lier des rela-

[1] Notice sur Mariette, dans le *Nécrologe* de 1775, p. 103.

tions avec les savants, les amateurs et les artistes qui étaient alors le plus en réputation. Mais il s'attacha surtout à ceux qui, comme lui, aimaient les arts et les cultivaient avec désintéressement et passion. C'est de cette époque que datent ses liaisons avec Ant. Marie Zanotti de Venise, qu'il avait rencontré à Vienne[1]; avec Gio. Pietro Cavazzoni Zanotti de Bologne; avec l'antiquaire Gori, le chevalier Gaburri, le marquis Salvini et le savant Bottari, de Florence. Mariette revint en France par Gênes, Milan et Turin, riche de ses études et de ses souvenirs, rapportant l'impression profonde des chefs-d'œuvre qu'il avait admirés, et bien décidé à vouer aux arts toute son existence.

Il fallait une dose non commune de raison, à un jeune homme dans la position de Mariette, ayant de l'esprit, de l'instruction et une grande aisance, pour s'éloigner du monde, et s'absorber, pour ainsi dire, dans les études les plus sérieuses. Car on était alors en pleine Régence, et le goût des plaisirs, associé à l'emportement des spéculations qu'avait excité au plus haut degré le système de Law, entraînait jeunes gens, hommes faits et vieillards dans le triste domaine de l'égoïsme et de la volupté facile. La légèreté de la nation, contenue pendant si longtemps par la gravité de la cour de Louis XIV, se donnait librement carrière. L'art français avait ressenti le contre-coup de cette réaction : il s'était complétement éloigné du

[1] Voyez l'*Abecedario*, *id.*, *ibid.*, p. 264.

goût sévère et même un peu triste du Poussin, de Lesueur et de Le Brun, pour se mettre à la remorque de la mode et des manières inspirées par l'entourage du régent. Au joug pesant de Le Brun avait succédé celui plus léger de Watteau, qui régnait en despote par l'empire de la nouveauté. Doué d'une admirable facilité d'exécution, cet artiste avait créé une manière originale et nouvelle, en harmonie parfaite avec les mœurs et les costumes de l'époque, et dans laquelle la nature, bien que rendue souvent avec une grande vérité, n'intervenait que comme une décoration d'opéra, pour mieux faire ressortir ses personnages de théâtre. Lancret, son élève, outrait les défauts du maître, comme il arrive toujours aux imitateurs, et comblé des commandes de la cour, il représentait au naturel, non sans talent, les fêtes et les orgies de ses patrons. Toute tradition du beau antique, toute influence des grands maîtres italiens, si longtemps entretenue en France par le cardinal de Richelieu, Mazarin et Colbert, avait complétement disparu. L'étude de la nature n'était pas moins négligée, et l'art était devenu tout de convention et de mode, comme les costumes et les usages de cette époque.

Au milieu de cette décadence du goût et des mœurs, le jeune Mariette, soutenu par un ardent amour du beau, et encouragé par les traditions et les exemples de sa famille, sut prendre résolûment son parti. Sans repousser les artistes ses contemporains, doués d'un véritable talent, il se lia d'abord avec

les hommes dont les idées, en fait d'art, étaient le plus en rapport avec les siennes, et qui, dans ce dévergondage général, étaient demeurés fidèles au culte des chefs-d'œuvre, destinés, de tout temps, à survivre à la mode et à l'engouement, aussi peu réfléchi que passager, des contemporains.

Le comte de Caylus et Crozat, grands amateurs des belles choses et même un peu artistes, furent ceux vers lesquels Mariette se sentit attiré par une plus grande communauté d'opinions et de sentiments : il vécut avec eux dans la plus grande intimité, profitant de leurs connaissances aussi variées que solides, et leur apportant, de son côté, le contingent d'une instruction tout aussi étendue et d'un jugement non moins sûr.

Fils d'un financier célèbre, qu'on peut considérer comme le fondateur de la colonie de la Louisiane, M. Pierre Crozat fut destiné à la magistrature, et il occupa d'abord un siége au parlement de Toulouse. Il fut promu ensuite à une charge de maître des requêtes, et devint lecteur du cabinet du roi, en 1719. Jouissant d'une fortune considérable, il passa sa vie entière à satisfaire son goût pour les arts : il réunit à grands frais la collection la plus nombreuse et la plus complète, qui ait jamais existé, de dessins des grands maîtres des différentes écoles ; il avait également une très-grande quantité de pierres gravées.

En 1714, Crozat avait fait un voyage en Italie, et il en avait rapporté des trésors ; entre autres, une

partie considérable de dessins de Raphaël, tous d'une conservation parfaite, qu'il avait trouvés à Urbin, entre les mains d'un descendant de Timothée Viti, l'un des plus habiles disciples de ce grand peintre [1]. « M. Crozat n'aimait point ses dessins pour lui seul ; il se faisait, au contraire, un plaisir de les faire voir aux amateurs, toutes les fois qu'ils le lui demandaient, et il ne refusait pas même d'en aider les artistes. On tenait assez régulièrement toutes les semaines des assemblées chez lui, où j'ai eu pendant longtemps, dit Mariette [2], le bonheur de me trouver ; et c'est autant aux ouvrages des grands maîtres, qu'on y considérait, qu'aux entretiens des habiles gens qui s'y réunissaient, que je dois le peu de connaissances que j'ai acquises. »

On conçoit quelle utilité Mariette dut retirer de cette liaison, et combien son goût, déjà si exercé, put se former en parcourant la collection des dessins de Crozat, la plus belle qu'il y eût alors en Europe.

L'amitié du comte de Caylus ne lui fut ni moins agréable ni moins utile. Issu d'une des plus anciennes familles du Languedoc, mais né à Paris en 1692, et élevé dans cette ville sous les yeux d'une mère qui, elle-même, avait été formée à l'école de madame de Maintenon, le comte de Caylus avait été destiné à l'état militaire. Il entra au service très-

[1] Avis de Mariette, mis en tête du *Catalogue Crozat*, Paris, 1741, p. jx.
[2] *Ibid.*, p. xj.

jeune, et fit en 1709, à dix-sept ans, sa première campagne dans les mousquetaires. Mariette raconte dans son *Abecedario*[1] qu'il s'était distingué à la bataille de Malplaquet, de façon qu'au retour de la campagne, le roi, par amitié pour madame de Maintenon, le prit sur ses genoux en disant : « Voyez mon petit Caylus, il a déjà tué un de mes ennemis. » Son avancement fut rapide, grâce au nom qu'il portait et à l'influence de sa famille, alliée de près à madame de Maintenon. Son père était mort en 1705, menin du Dauphin et lieutenant général des armées du roi. Le brillant courage de son fils, son intelligence, son ardeur toute française justifiaient les grades qu'il avait acquis si jeune encore. En 1711, il prit part à la campagne de Catalogne, à la tête d'un régiment de dragons qui portait son nom. Deux années plus tard, il assistait au siége de Fribourg, et s'y distinguait, ainsi que dans la campagne qui amena la paix de Rastadt. La conclusion de cette paix l'éloigna des camps et des armées, et le détourna pour toujours de l'état militaire. Il résolut de voyager pour s'instruire. Nous ignorons à quelle source il avait puisé le goût des sciences et des arts qui, dès cette époque, et quoiqu'il fût encore bien jeune, paraît avoir exercé sur la direction de sa vie une influence décisive. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il avait le feu sacré. Il se dirigea vers l'Italie, point de mire, alors comme aujourd'hui, de tous les véri-

[1] V° Caylus, p. 340, édit. publiée par MM. de Chennevières et de Montaiglon.

tables amateurs qui veulent étudier les restes de l'antiquité aussi bien que les chefs-d'œuvre de l'art moderne. Il y passa l'année 1714, se livrant avec ardeur à l'étude de l'archéologie, examinant les monuments et les ruines antiques, et n'admirant pas moins les magnifiques édifices et les grandes peintures dûs au génie des maîtres italiens de la renaissance. Le comte de Caylus était de retour en France en 1715.

Le résultat de ce premier voyage fut de le déterminer à quitter définitivement l'état militaire, pour suivre librement ses goûts d'antiquaire, d'artiste et d'homme de lettres. La vue des monuments romains et des ruines qui couvrent le sol de l'Italie lui faisait désirer d'aller en Grèce étudier l'art à ses sources les plus pures. A cette époque, un voyage dans le Levant n'était point une entreprise facile, à la portée de tout le monde, comme de nos jours. M. de Caylus profita de l'ambassade confiée à M. de Bonac, et obtint de l'accompagner. Il partit avec lui en 1716 pour Constantinople, visita la Grèce, les îles et les côtes d'Asie, cherchant partout les restes de la vénérable antiquité, et ne reculant devant aucun danger pour satisfaire son ardente curiosité. On raconte que, voulant voir les ruines d'Éphèse, de Colophon, du temple de Diane, et de ce théâtre fameux dont la mer formait la décoration naturelle, et qui avait tant de fois retenti des plus beaux passages d'Euripide et de Sophocle, il n'hésita pas à s'y faire conduire par deux brigands aux-

quels il avait promis une somme considérable à son retour. L'excursion se fit heureusement, et le voyageur, ravi d'avoir pu contempler ces magnifiques ruines remplies de si grands souvenirs, s'empressa d'acquitter la rançon du sauf-conduit.

Rentré en France au commencement de 1717, sous l'impression ineffaçable de tout ce qu'il avait vu et admiré, il résolut de se livrer tout entier aux recherches archéologiques, en même temps qu'à la pratique du dessin et de la gravure. « Un goût naturel pour la peinture et pour tous les arts dépendant du dessin, dit Mariette[1], lui fit connaître et aimer tous les habiles gens qui ont paru de son temps; il eut surtout des liaisons étroites avec Watteau; et dès lors il s'occupait à dessiner avec lui et même à peindre. Lorsqu'il eut connu M. Crozat et qu'il eut pénétré dans son beau cabinet, il lui emprunta des dessins, les copia et finit par en graver un grand nombre. Il se rabattit ensuite sur ceux du roi; et, pendant plusieurs années, il ne fit autre chose que d'en faire des gravures. Il était alors très-lié d'amitié avec M. Coypel, qui en avait la garde... Il a beaucoup aimé Bouchardon, et ce dernier lui doit une partie de sa fortune. »

La similitude de goûts et d'études dut facilement attirer Mariette et le rapprocher du comte de Caylus. Ils étaient aussi avides d'instruction, pour tout ce qui se rapporte à l'art, l'un que l'autre; ils recher-

[1] *Abecedario*, *ibid.*, p. 341.

chaient et admiraient les belles choses avec la même ardeur, *Arcades ambo*. Le comte, plus habile praticien que Mariette, cultivait la peinture, et surtout la gravure à l'eau-forte avec distinction, et il faisait servir sa fortune à des publications sur les arts et sur les sciences qui s'y rapportent; mais moins instruit que Mariette dans l'histoire de l'art et des artistes, il avait presque toujours recours à la plume de son ami, pour faire valoir, par un texte aussi clair que savant, les gravures qu'il publiait. Crozat, beaucoup plus âgé qu'eux, était leur centre commun. C'est dans son cabinet[1] qu'ils apprirent à se connaître et à s'apprécier; c'est en admirant les magnifiques dessins qu'il avait rassemblés avec tant de soins et de dépenses, qu'ils se lièrent d'une amitié inaltérable. Cette intimité fit le charme de leur existence et dura plus de quarante années, sans être troublée par un seul nuage d'amour-propre: circonstance à noter de la part de deux savants un peu artistes, *genus irritabile*, qui jouissaient d'une égale réputation de savoir et de goût.

[1] L'hôtel Crozat était situé rue de Richelieu; il passa à la famille Gontaut (*Piganiol*, t. III, p. 191), et ensuite à la maison de Choiseul. Le peintre Lafosse y avait peint à l'huile le plafond d'une galerie de soixante-cinq pieds et demi de long sur vingt-un et demi de large, sur lequel il avait représenté Minerve sortant tout armée du cerveau de Jupiter. Cette composition fut transportée sur toile par parties, lors de la démolition de l'hôtel; mais on ne sait pas ce que ces parties sont devenues. Voyez Bachaumont, 22 décembre 1786, XXIII, p. 295-296, et la note de l'*Abecedario* de Mariette, v°, Lafosse, t. II, p. 41. — Watteau avait également peint à l'hôtel Crozat deux plafonds, représentant le Printemps et l'Automne; ils ont été gravés par Desplaces.

Le comte de Caylus avait conservé de l'état militaire une sorte de philosophie insouciante qui l'éloignait de l'ambition et des honneurs ; mais les recherches les plus fastidieuses, le travail le plus opiniâtre n'avaient pu étouffer en lui l'esprit français, l'esprit des mousquetaires, ses anciens camarades, avec lesquels il avait servi le roi. De temps à autre, dans l'intervalle de ses travaux les plus sérieux, et comme pour se reposer, il publiait, en collaboration avec Moncrif, l'abbé de Voisenon, Crébillon fils, Duclos et autres, de ces contes, de ces petits romans, de ces facéties, comme les aimait tant la belle société d'alors. Il y réussissait aussi bien que les plus habiles, et son imagination ne paraissait pas étouffée sous la poussière des graves in-folios grecs et romains, et de leurs commentateurs plus lourds encore. On s'étonnera, peut-être, de voir un des esprits en apparence les plus sérieux du dix-huitième siècle, se laisser aller à ces *œuvres badines*, comme il les appelait lui-même. Mais c'est une des facultés les plus remarquables de l'esprit français de pouvoir cultiver les genres les plus opposés, et d'y réussir également bien. C'est là, d'ailleurs, une des marques distinctives des principaux écrivains de cette époque. L'auteur de l'*Essai sur les mœurs* n'a-t-il pas écrit *Zadig* et bien d'autres œuvres légères ? Le grave président de Montesquieu, le père de l'*Esprit des lois*, de la *Grandeur et de la décadence des Romains*, n'a-t-il pas composé les *Lettres Persanes?* On doit donc pardonner au savant auteur du *Recueil d'anti-*

quités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et *gauloises*, en sept volumes in-4°, d'avoir cherché à se distraire et à se reposer en écrivant l'*Histoire de Mlle Cronel*, dite *Frétillon* (Mlle Clairon); le *Recueil de ces messieurs*, et beaucoup d'autres facéties dignes de la foire.

La société intime dans laquelle il vivait explique, si elle ne les excuse pas, les écrits légers du comte de Caylus. Il était, les lundis, des dîners de Mme Geoffrin, et savait y plaire à tous les habitués, sauf un seul, M. de Marmontel, qui, dans ses *Mémoires*[1], montre à l'encontre de notre savant amateur une rancune et une haine invétérées, s'accordant assez mal avec les doucereuses moralités de ses contes. M. de Caylus fréquentait aussi la société de Mlle Quinault, ancienne actrice retirée du théâtre. Il y trouvait, le plus souvent, Duclos, Fagan, Collé, Crébillon fils et l'abbé de Voisenon[2].

Il ne paraît pas que Mariette fût lancé dans ces réunions. Il vivait plus retiré que son ami, et tout annonce que sa conduite était plus grave et plus retenue.

Peu après son retour d'Allemagne et d'Italie, Mariette eut le plaisir de revoir à Paris la Rosalba Carriera, dont il avait reçu le plus gracieux accueil à Venise. Née dans cette ville en 1675, la Rosalba y brillait, à l'époque du voyage de Mariette, de tout l'éclat de son talent, et sa réputation était aussi bien

[1] T. I, liv. VI, p. 359-360, édit. de 1818.
[2] *Nécrologe de 1775-1776*, éloge de l'abbé de Voisenon.

établie en France qu'en Italie. Elle venait de perdre son père vers la fin de 1718, et comme son beau-frère, le peintre Antonio Pellegrini, retournait à Paris pour achever les fresques de la voûte du grand salon de l'hôtel de Soissons, où était alors établie la banque de Law, elle résolut de l'accompagner pour se distraire. La Rosalba comptait dans cette capitale plusieurs amis dévoués, en tête desquels il faut placer Crozat. Admirateur passionné du talent de la Vénitienne, Crozat possédait déjà plusieurs ouvrages de sa main. Il l'avait vivement pressée d'entreprendre ce voyage et de descendre chez lui. Avec la courtoisie d'un grand seigneur opulent, il lui avait offert un appartement dans son propre hôtel, la table et un carrosse. « En vérité, lui écrivait-il le 20 janvier 1720, je ne pourrais jamais vous dire assez quelle estime je fais de votre grand talent et de votre mérite. Quoi qu'on ait pu dire de tant de nos plus habiles peintres, même des plus distingués, vous les surpassez de beaucoup, et si vous vous étiez appliquée à faire en grand, vous auriez été de pair avec les premiers de nos anciens. Je veux vous convaincre, malgré votre singulière modestie, de tout le plaisir que j'aurai à vous offrir l'hospitalité [1]. »

[1] *Diario degli anni 1720-1721, scritto di propria mano in Parigi, da Rosalba Carriera, dipintrice famosa, posseduto, illustrato e pubblicato dal signor D. Giovanni D. Vianelli, canonico della cattedrale di Chioggia; in Venezià, nella stamperia Coleti*, 1793; —*Bibliothèque impériale*, *K.* 948, *K.* — Nous empruntons au journal de la Rosalba et aux notes du chanoine Vianelli les détails

Partie de Venise avec sa mère, sa sœur Giovanna, et son autre sœur Angela, épouse de Pellegrini, au commencement de mars 1720, elle arrivait à Paris, par Lyon, vers la fin d'avril. La Rosalba, sa mère et sa sœur Giovanna, descendirent chez Crozat, dont l'hôtel était situé rue de Richelieu. A peine installée, l'artiste fut accablée de visites, et, pour ainsi dire, persécutée par les plus grandes dames et par les principaux seigneurs de la cour : tous voulaient avoir leurs portraits de sa main. Elle fit ceux du jeune roi Louis XV, du Régent, de Mmes de Parabère et de Prie; de Law, de sa femme et de sa fille, des princesses de Conti, de la duchesse de Clermont, et de beaucoup d'autres. Elle n'eut pas un moment de répit pendant tout le temps de son séjour, et fit un grand nombre de mécontents et de jalouses, qu'elle ne put satisfaire. Toutes les beautés en vogue, et il n'en manquait pas sous la Régence, toutes les grandes dames, toutes les bourgeoises de *qualité*, voulaient leur portrait peint au pastel par la Rosalba. L'artiste était assiégée du matin au soir par une foule de demandes qu'elle était contrainte de refuser. Les femmes de la plus haute naissance et les plus exigeantes venaient poser chez elle dès six

qui vont suivre sur son séjour à Paris. Le chanoine possédait 550 lettres inédites, écrites à la Rosalba par un grand nombre de personnes; il y en avait 38 de Crozat, 6 de Mariette et plusieurs du comte de Caylus. Celle de Crozat, dont nous venons d'extraire et de traduire un passage, est citée p. 6, note 6. — Il paraît que la Rosalba avait écrit d'autres journaux de ses voyages. Vianelli cite, p. 83, note, ceux des années 1723 à 1728 inclusivement. Nous ignorons s'ils ont été publiés.

heures du matin [1]. Elle était obligée, faute de temps, de refuser les instances de ses plus intimes amis. Le comte de Caylus, jeune alors et très-grand admirateur du beau sexe, comme un ancien mousquetaire un peu artiste, voulait avoir le portrait d'une des plus belles femmes de Paris : il ne put l'obtenir, la Rosalba ne pouvant trouver un moment pour le faire, pendant le temps fixé pour son séjour à Paris [2].

Elle était dérangée à chaque instant par les plus grands seigneurs, qui, tout en l'honorant de leurs visites, la détournaient de son travail. Elle raconte, en termes très-laconiques et sans paraître vouloir s'en faire honneur, que « le 25 novembre 1720, le Régent vint à l'improviste chez elle, et qu'il y resta plus d'une demi-heure pour la voir peindre au pastel, » probablement le portrait de Mme de Parabère [3].

Les artistes français alors en vogue ne voyaient peut-être pas sans une certaine jalousie les succès de la Rosalba, et l'admiration que ses œuvres exci-

[1] *Diario della Rosalba*, p. 85, *febbrajo 21*. — « *Venuti da me, con madama la duchessa et la principessa di Clermont, due altre duchesse e cavalieri : poi altro signore, dal quale, per una testina, ebbi una scatola d'oro. Venne purè M. Quelus* (le comte de Caylus), *di nascosto, e per ordine dell' altra principessa Sorella, disposta auche ella di venirci alle sei della mattina seguente, perchè se le faccia il ritratto come all' altra.* »

[2] *M. Quelus ricercò il ritratto della figlia di madama..., che è la piu gran belleza di Parigi; ma per ristrettezza di tempo non potei consentire.* » — *Diario*, p. 80, *5 febbraio 1721*.

[3] *Ibid.*, p. 48, note D.

taient dans les plus hautes régions de la cour et de la société. Toutefois, ils ne laissèrent paraître contre elle aucun sentiment d'hostilité. Antoine Coypel, Uleughels, François de Troy, Hyacinthe Rigaud, le pastelliste Vivien, Charles de La Fosse, Largilière, Watteau, Lemoine, le sculpteur Falconnet, le graveur Gérard Édelinck, recherchèrent sa société et furent admis, chez Crozat, dans son intimité. Le journal de la Vénitienne est rempli de leurs visites. Ils firent plus; sur la proposition de Coypel, la Rosalba fut reçue de l'Académie de peinture, dans le mois de février 1721. Rigaud, le grand portraitiste, lui fit cadeau du recueil de ses portraits gravés par Pierre Drevet, jusqu'au n° 39, et il lui en envoya la suite à Venise [1]. La Rosalba ne voulut pas se montrer moins généreuse : quelque temps après son retour dans sa patrie, elle fit passer à Mariette deux pastels, parmi lesquels Rigaud devait choisir celui qu'il préférerait « Il faudrait, lui écrivait Mariette, le 26 novembre 1722 [2], être tout à fait insensible à toute espèce de beautés, pour n'être pas touché au vif de celles que vous avez répandues dans ces nouvelles œuvres. M. Rigaud, d'un goût plus exercé que les autres, les a senties encore mieux : mais il ne s'attendait pas à un si précieux cadeau. Vous possédez un capital inestimable; tout ce qui sort de votre main ne peut être qu'une œuvre parfaite. Les deux tableaux sont admirables; il a

[1] *Diario*, p. 67.
[2] *Ibid.*, note G.

choisi celui qui représente la belle blonde; vous en recevrez sous peu une lettre de remercîments. »

La Rosalba avait retrouvé à Paris son compatriote et ami, Antonio-Maria Zanetti, artiste comme elle, et qui devint plus tard garde de la bibliothèque de Saint-Marc. Ils dessinaient ensemble à la banque de Law, avec Antonio Pellegrini; et Zanetti, grand collectionneur, grand amateur d'estampes, profita de son séjour à Paris pour y acheter, moyennant trois cents écus, la suite complète de l'œuvre de Callot. Il quitta Paris quelque temps après sa compatriote, et visita Londres, avant de rentrer à Venise.

La Rosalba comptait quarante-cinq ans lorsqu'elle vint à Paris; elle n'avait jamais été belle, et Zanetti remarque[1] que « plus la nature s'était montrée avare envers elle des dons extérieurs, plus elle l'avait comblée intérieurement des qualités les plus rares, que l'artiste avait cultivées avec le plus grand soin. » Les amis de la Vénitienne, à Paris, ne pouvaient donc célébrer ni sa jeunesse, ni sa beauté; mais ils se rabattaient sur son talent, et l'élevaient jusqu'aux nues. Le froid Mariette, à peine revenu d'Italie, et encore sous le charme de la belle langue, *dovè il si suona*, ne put se défendre de payer à l'artiste, en italien un peu francisé, le tribut de son admiration. Il composa en son honneur un sonnet dans le goût du cavaliere Marini et

[1] *Diario*, p. 34, note C, et p. 35.

des autres seicentistes, jouant sur les mots *Rosa* et *Alba*, et tirant de leur signification une allusion aux qualités des pastels sortis de la main de la Vénitienne. Ce sonnet, après tout, n'est pas plus mauvais que beaucoup de sonnets d'origine italienne; mais, en français, il est à peu près intraduisible. En voici le texte[1] :

Per la virtuosissima signora ROS'ALBA CARRIERA, *insigne nel discorso, nel canto, nel suono; e specialmente eccellentissima nella pittura; si allude al nome di* ROS'ALBA.

Dimmi ROSA gentil, ALBA serena,
Ti Diè la terra, o il ciel nomi si belli?
Sei d'ogni pregio il fior, qual Rosa amena
E di virtù, ch' è un sol l'Alba ti appelli.
Sembri, donna celeste, e Dea terrena:
Se con egual saper canti, o favelli,
Del tuo suon l'armonia l'alme incatena :
Vinci con la lira in man Orfei novelli.
Ma se del tuo pennel l'industrie ammiro,
Giuro, o ch' in te vive un Apel secondo.
O l'immagini tue di cielo uscirò.
In linee si vivaci io mi confondo:
Va ROSA, a miniar col sole in giro;
Poi ch'ALBA, i tuoi color dier luce al mondo.

Ce sonnet ne fut pas seulement inspiré à Mariette par le talent de la Rosalba pour la peinture; on voit qu'il loue également son chant, et qu'il l'élève, la lyre à la main, au-dessus des Orphées modernes : ce qui veut dire, en humble prose, que la Vénitienne jouait agréablement du violon. Comme toutes les Italiennes, elle était fort sensible à la bonne musique. Aussi Crozat, son hôte, fort amateur lui-

[1] *Diario*, p. 35, note A.

même, s'empressa de donner plusieurs concerts en son honneur; et nous voyons figurer parmi les exécutants, dans une de ces réunions, le nonce du pape, « qui jouait de l'archiluth[1]. »

Le comte de Caylus, Mariette, M. de Jullienne, Watteau, l'abbé Le Blant, l'abbé de Maroulle, et quelques autres, étaient les intimes de Crozat. M. de Jullienne était alors directeur de la fabrique de teintures des Gobelins. On ne voit pas que la Rosalba ait fait le portrait de ce célèbre connaisseur; mais elle lui peignit une petite tête au pastel[2], pour laquelle elle reçut deux cents francs et une pièce d'écarlate des Gobelins, étoffe très-estimée pour sa couleur à cette époque[3].

Elle allait quelquefois voir Watteau, qui lui rendait également des visites[4]. La Rosalba fit le portrait de cet artiste pour M. Crozat, leur ami commun[5].

[1] *Diario*, p. 57, 22 novembre 1720. — « M. Crozat diè un sontuoso pranzo, poi un concerto nel quale suonava l'arciluto l'internunzio. » — Watteau, dans un dessin très-spirituel, qui est au Louvre, nous a transmis les portraits de Mme d'Argenon, d'Antoine le joueur de flûte, et de Pacini, chanteur de la musique du roi, exécutant en chœur un morceau de chant. Peut-être fit-il ce dessin chez Crozat, car Mme d'Argenon, fille de la sœur du peintre Charles de La Fosse, était une des habituées de la maison, et son portrait au pastel ouvre la liste de ceux portés sur le *Diario* de la Rosalba, p. 9, avril 1720.

[2] *Diario*, p. 73.

[3] *Ibid.*, p. 74.

[4] *Ibid.*, 9 février 1720. — « Andata la matina à vedere M. Vateaux. » P. 81. — *Ibid.*, 21 août 1720, p. 31.

[5] « Impresi di fare per M. Crozat il ritratto di M. Vateau, past., di q^ta^ 1 (pastello di quarta), » c'est-à-dire pastel d'un quart, et pas tout à fait de profil. — P. 81-82, 11 février 1721.

Il y avait longtemps que le peintre des fêtes galantes désirait avoir quelque chose de la Vénitienne. Uleughels, son camarade, qui avait connu la Rosalba en Italie, lui écrivait de Paris, le 20 septembre 1719 : « Nous avons ici beaucoup d'admirateurs de votre talent, qui vous estiment infiniment... Un excellent homme, M. Watteau, de qui vous avez peut-être entendu parler, et qui désirerait beaucoup vous connaître, voudrait avoir la moindre des choses de votre main, et, en échange, il vous enverrait une de ses œuvres, ou, s'il ne le pouvait pas, l'équivalent... Il est mon ami, et nous vivons ensemble; il me prie de vous présenter ses très-humbles respects, et attend que vous me répondiez favorablement[1]. »

Le pauvre Watteau, alors dans toute la force de l'âge et du talent, ne devait pas jouir longtemps de ses succès. Quelques mois s'étaient à peine écoulés depuis qu'il était venu poser devant la Rosalba, lorsqu'il fut enlevé à l'art et à ses amis. Crozat, dans une lettre du 11 août 1721, apprit cette fatale nouvelle à la Carriera, déjà rentrée à Venise : « Nous venons de perdre Watteau, qui a fini ses jours le pinceau à la main. Ses amis doivent publier une notice sur sa vie et sur ses rares qualités, et ils ne manqueront pas non plus de faire honneur au portrait que vous fîtes à Paris, peu de temps avant sa mort[2]. »

[1] *Ibid.*, p. 31, note G, 21 août 1720.
[2] *Ibid.*, p. 31, note B, 21 août 1720.

Le duc d'Antin, alors surintendant des bâtiments, voulait retenir la Rosalba en France, et pour l'y fixer, il lui offrait des avantages considérables[1]. Mais elle préféra toujours Venise à toutes les autres résidences. C'était là qu'elle était née, c'était là qu'elle désirait mourir. Peut-être son séjour à Paris fut-il abrégé par la chute de Law, qui protégeait son beau-frère, Antonio Pellegrini. Lors de la disgrâce du novateur écossais et de la suspension des payements de sa banque, il était dû à Pellegrini des sommes considérables pour les peintures qu'il avait exécutées à l'hôtel de Soissons, local où la banque avait été établie. Nous voyons que la Rosalba fit de nombreuses démarches auprès du Régent et de ses ministres, pour obtenir le payement de ce qui était dû à son beau-frère. Comme le bruit s'était répandu que Law avait cherché un refuge à Venise, Pellegrini l'y suivit, pour le contraindre à payer, et son départ détermina sans doute celui de sa belle-sœur.

Son journal se termine à Paris, le 13 de mars 1721. On doit présumer qu'elle quitta cette ville quelques jours après, pour retourner à Venise. Elle suivit la route de la Lorraine, de l'Allemagne et du Tyrol. Elle faisait part à Crozat, le 10 mai 1721, de son heureuse arrivée dans sa patrie.

Son départ laissa de vifs regrets dans la société de Crozat, et parmi les personnes qui l'avaient con-

[1] *Ibid.*, p. 82, 11 février 1721.

nue à Paris. Il paraît qu'elle était bonne, affable et modeste, et qu'elle savait donner à sa conversation un tour piquant et plein d'intérêt. Mariette continua par lettres, avec la Rosalba, les douces rélations qu'il avait nouées à Venise et qu'il avait resserrées à Paris. D'accord avec Crozat et l'abbé de Maroulle, il fit insérer dans le *Mercure de France*, du mois de février 1722, un éloge de la Vénitienne, éloge auquel tous ses amis avaient travaillé[1].

La composition de cet éloge était plus particulièrement due à l'abbé de Maroulle, qu'il ne faudrait pas confondre avec le célèbre Marolles, abbé de Villeloin, mort longtemps auparavant. L'abbé Jean-Antoine de Maroulle était fils de Jean-Paul de Maroulle, qui se retira en France avec sa famille, lorsque les Français furent obligés d'abandonner la Sicile. Il naquit à Messine en 1674, et mourut à Paris en 1726. C'était un homme distingué, possédant des qualités brillantes, et très-grand connaisseur en fait d'art. Il peignait, dessinait et gravait comme un artiste : doué d'un jugement très-sûr, il écrivait avec élégance. Mais pour apprécier ses rares qualités, il fallait être admis dans son intimité; car telle était sa modestie, qu'il ne laissait pas soupçonner qu'il possédât tant d'heureux dons. Mariette, avec lequel il était intimement lié, reconnaissait avoir appris, en grande partie, de ce savant homme, les vastes con-

[1] « Per tessere il quale elogio, abbiamo noi tutti lavorato d'accordo. » Lettre de Crozat à la Rosalba, du 10 mars 1722, citée par Vianelli, *Diario*, p. 52-53, note G.

naissances qu'il avait sur toutes les œuvres des beaux-arts et sur leur histoire[1].

L'abbé de Maroulle s'était attaché à la Rosalba chez Crozat, où ils se voyaient souvent. Elle lui avait laissé, comme souvenir, la veille de son départ, une charmante tête au pastel. L'abbé l'en remercia chaudement dans une lettre qu'il lui fit parvenir à Venise[2]. « Je n'ai rien de plus cher que le souvenir que je conserverai toujours présent de votre rare mérite uni à une modestie sans égale, et aux qualités les plus aimables... Plût à Dieu que vous eussiez le désir de revoir Paris, vous reconnaîtriez que nos sentiments à votre égard, au lieu de se refroidir, par suite de l'éloignement, se sont encore ravivés, de telle sorte que je ne sais comment vous les exprimer. »

La Rosalba répondait aux regrets de ses amis par des sentiments non moins vifs. Écrivant le 18 septembre 1722[3] à Mariette, qui lui avait fait passer par Zanetti le numéro du *Mercure* dans lequel avait été inséré son éloge historique, elle disait : « Combien est grande votre bonté, et que vous êtes aimable ! j'en reçois un nouveau témoignage par votre lettre du 22 février (1722) qui m'est parvenue, il y a quelque temps, jointe au *Mercure de France*. C'est plus qu'une lettre, c'est un éloge qui m'oblige d'autant plus qu'il m'est moins dû. Je vois dans cet écrit la

[1] *Bottari*, t. IV, p. 172, note I. — *Abecedario* de Mariette, t. III, p. 145, note.

[2] Citée sans date par Vianelli, p. 92, 93, note.

[3] *Bottari*, t. IV, p. 171, n° CXXIII.

preuve que vous êtes ingénieux à trouver du mérite à mes faibles ouvrages, et il me faut toute la connaissance que j'ai de moi-même, pour ne pas en tirer vanité. Plût au ciel que je méritasse cet honneur, qui n'est arrivé jusqu'à moi que par la bonté de mes amis, par la bienveillance des célèbres membres de l'Académie de peinture et de la nation française. Je m'en reconnaîtrai toujours redevable à ces hommes distingués, et particulièrement à l'abbé de Maroulle, qui s'est montré si obligeant à mon égard en préparant et disposant les moindres choses à mon avantage. Je désirerais, à l'occasion, qu'il fût obligé d'avoir recours à mes services; il verrait comme je saurais me montrer reconnaissante. Je ne conserve pas un moindre sentiment de gratitude pour vous, monsieur, qui voulez bien conserver de nous tous un bon souvenir. Jamais, non plus, je n'oublierai ni Paris, ni Versailles; encore moins cet aimable poëte italien, qui aime tant notre chère Venise[1]. Puisque tels sont ses sentiments, qu'il s'arrange vite pour trouver une femme, qu'il vienne ici pour lui montrer notre ville, et il fera le plus grand plaisir à ses amis et à ses servantes. Ces dernières (la Rosalba et ses deux sœurs) sont allées toutes ensemble hier dîner chez Zanetti, et après le dîner, M. Ant. Maria (Zanetti) nous a procuré le plaisir de nous montrer la manière d'imprimer qu'il a ingénieusement retrouvée; procédé qui donne des résultats assez satis-

[1] Elle fait allusion à Mariette et à son sonnet.

faisants. Veuillez me conserver votre très-estimable bienveillance, et me rappeler au souvenir de votre mère, pendant qu'avec la mienne et mes sœurs, nous serons toujours vos dévouées, etc. »

Mariette ne put profiter de l'invitation de la Rosalba : il ne revit plus la reine de l'Adriatique ; et la Vénitienne, de son côté, malgré les instances de ses amis, malgré sa qualité de membre de l'Académie de peinture, ne revint jamais à Paris. Elle y avait cependant été accueillie avec la plus grande distinction et le plus vif empressement. Crozat lui avait donné l'hospitalité la plus généreuse et la plus délicate, allant au-devant de ses moindres désirs. De son côté, l'artiste ne se montra pas ingrate : elle fit plusieurs portraits pour Crozat et sa famille, et ne voulut jamais en recevoir le prix. Ce fait ressort du journal de la Rosalba, sur lequel on ne trouve aucune mention de somme reçue de Crozat, bien qu'elle soit très-exacte à inscrire toutes ses recettes et toutes ses dépenses [1].

Pendant un grand nombre d'années, elle fut vivement sollicitée par ses amis de revenir à Paris : « Oh ! si nous pouvions nous flatter de vous revoir ici ! lui écrivait Mariette, le 9 octobre 1722 [2], cette détermination serait pour nous le comble de la joie... »

Elle fit à Venise, pour le comte de Morville, secrétaire d'État des affaires étrangères, plusieurs tableaux qui excitèrent un concert d'admiration à

[1] *Diario*, p. 84, note A, 16 février 1721.
[2] *Ibid.*, p. 93.

leur exposition à Paris. Mariette lui disait, à la date du 19 septembre 1726[1] : « Le comte de Morville possède dans son cabinet un de vos ouvrages, auquel on ne peut comparer que ceux de Rubens, Paul Véronèse, Giorgion, Andrea del Sarto et le Poussin. Et voulez-vous que je vous dise la vérité tout entière ? L'œuvre de la Rosalba a des beautés qui ne se rencontrent pas chez les maîtres de notre siècle. Je puis vous attester le grand plaisir que votre tableau fait à M. de Morville, ainsi qu'à toutes les personnes qui se rendent chez lui. » Et Crozat, le 15 mai 1727[2] : « M. le comte de Morville, qui admire hautement votre rare mérite, m'a affirmé vous avoir écrit que, si vous vouliez revenir à Paris, il prendrait l'engagement de vous procurer à faire de vos tableaux, chaque année, pour une valeur de deux cents doubles louis (*doppie*). Vous trouveriez, en outre, d'autres avantages. Mais nous ne pouvons plus nous flatter de cet espoir. Ce serait pour moi, certainement, une grande satisfaction de pouvoir encore une fois, avant de mourir, jouir de votre conversation. » Crozat revenait à la charge le 12 mars 1728[3] : « La belle demi-figure que M. le comte de Morville vient de recevoir de vous excite l'admiration, non-seulement des amateurs de l'art, mais de tous nos meilleurs peintres, qui sont contraints, malgré eux, de vous louer, vous mettant de

[1] *Ibid.*, p. 62, au milieu de la note.
[2] *Ibid.*, p. 82, note C.
[3] *Ibid.*, p. 62 et 83, notes.

pair avec le Corrége, et au-dessus des autres. M. Charles Coypel (fils d'Antoine) avoue sincèrement l'estime qu'il fait de votre talent, reconnaissant que, dans cet ouvrage, vous vous êtes surpassée vous-même. Tous nos peintres, ai-je dit, en sont ravis, et ils n'ont pas tort de vous comparer au divin Corrége, puisqu'ils reconnaissent, autant qu'ils peuvent l'avouer, qu'il n'aurait pu faire mieux..... Le comte de Morville ne cesse de me dire que lui seul prendrait bien de vos œuvres, chaque année, jusqu'à la valeur de mille écus. Vous connaissez également l'extrême désir qu'ont toutes nos dames de posséder leur portrait de votre main. Ici, vous ne seriez pas loin des Anglais. L'appartement que vous habitiez est toujours sur le même pied, et reste tout préparé pour vous recevoir, jusqu'à ce que le roi vous accorde un logement au Louvre. Je voudrais espérer de vous avoir persuadée. »

Toutes ces instances prouvent quels regrets l'éloignement de la Rosalba avait laissés à ses amis de Paris, et ils ne font pas moins l'éloge de son caractère que de son talent.

Elle ne revint néanmoins jamais à Paris : ce n'est pas qu'elle n'aimât point la France ; au contraire, après sa chère Venise, elle préférait Paris à toutes les autres villes, et les Français aux autres peuples : sa correspondance en fait foi. En remerciant Mariette, le 28 juin 1726, du portrait de l'abbé de Maroulle, par Charles Coypel, qu'il lui avait envoyé, elle se défend avec modestie des éloges outrés dont ses

amis l'accablaient. Elle ajoute en parlant du tableau de M. de Morville, qu'on lui attribuait : « Si c'est une bonne chose, elle n'est pas de moi ; ce que je puis revendiquer seulement comme m'étant acquis, c'est la trop bonne opinion que veut bien avoir de moi cette très-aimable nation française, qui m'aime plus que je ne le mérite ; mais pas autant qu'elle est aimée de moi. Il faudrait être Français pour pouvoir répondre convenablement à toutes les charmantes phrases de votre lettre [1]. »

Avant de peindre au pastel, la Rosalba avait cultivé la miniature, et elle s'y était acquis beaucoup de réputation. Elle y avait renoncé par suite de la fatigue de ses yeux, qu'elle devait perdre plus tard. Le comte de Caylus lui fit demander par Mariette, en 1727, de vouloir bien lui faire une miniature. Elle hésita beaucoup avant de s'y décider. « Ayant compris à la lecture de votre lettre, répondait-elle à Mariette, le 4 avril 1727 [2], qu'il s'agit d'une miniature, voilà une difficulté bien grande pour une personne qui en a entièrement perdu la pratique. Mon appréhension est d'autant mieux fondée, que je sais que cet ouvrage m'est demandé par un connaisseur d'un goût exercé, qui comprend l'art et qui dessine. Je m'étais presque déterminée à vous prier de ne pas me faire entreprendre un travail qui pourrait me déshonorer, lorsque je lus le nom vénéré du

[1] Bottari, t. IV, n° CXXIV, p. 174.
[2] *Id.*, *Ibid.*, n° CXXV, p. 175.

comte de Caylus; je restai toute surprise, sans prendre d'autre résolution que celle de faire de mon mieux pour lui être agréable. Mais que pourrai-je faire, lorsque je pense que ce travail devra être vu par un œil de tant d'intelligence, maintenant que j'ai abandonné entièrement ce genre de peinture? Pour montrer tout mon respect envers ce seigneur, et tout mon attachement pour M. Mariette, j'essaierai de faire quelque chose, afin de voir si je puis réussir; bien que je sois presque certaine qu'on ne jugera pas mon travail avec l'indulgence que mérite ma bonne volonté... Je ne puis vous dire tous les regrets que m'a fait éprouver la perte de l'abbé de Maroulle, et combien vous me faites rougir, en faisant tant de cas de la bagatelle qu'il tenait de moi. »

Bien qu'elle eût demandé beaucoup de temps pour exécuter la miniature désirée par le comte de Caylus, elle l'avait entièrement terminée au commencement de novembre 1727, et remise à Zanetti, qui s'était chargé de la faire parvenir en France. « Il faut, écrivait-elle à Mariette, le 14 novembre 1727, que je succombe dans le déplaisir de me sentir incapable de pouvoir faire ce que je voudrais, et, par conséquent, ce qu'attendent de moi, avec tant de bonté, M. le comte de Caylus et M. Mariette. Ces messieurs doivent, avant tout, être bien convaincus que la bonne volonté que j'affirme avoir mise, bien qu'il n'y paraisse pas, ne mérite aucune récompense. Autrefois, mes miniatures étaient, sinon bonnes, du moins promptement faites : aujourd'hui,

elles ne sont ni l'un ni l'autre [1]. » Nous voyons dans la même lettre, que Mariette était marié à cette époque, et que sa femme venait d'échapper à une grave maladie; car la Rosalba lui témoigne sa joie d'avoir appris de lui cette heureuse nouvelle.

La Rosalba ne mérite pas, aux yeux de la postérité impartiale, les éloges exagérés que ses contemporains lui ont décernés. Son talent n'est pas exempt de manière; ses airs de tête sentent un peu la minauderie, défaut qui peut tenir à l'expression des figures de femmes qu'elle avait à peindre, mais qui provient aussi, sans doute, de l'effort qu'elle faisait pour trouver la grâce. Son dessin n'est pas toujours parfaitement correct, et le ton de ses pastels est souvent d'un rose pâle qui va presqu'au blanc, justifiant ainsi le jeu de mots du sonnet de Mariette sur son nom. Mais la délicatesse de sa touche est inimitable, et elle se montre en cela véritablement supérieure à tous ses émules dans la peinture au pastel, genre secondaire, parce qu'il est plus facile à exécuter, qu'il produit moins d'effet, et qu'il est plus périssable que la peinture à l'huile. Elle avait pris de son maître et beau-frère, Antonio Pellegrini, une manière indécise de dessiner et de rendre les cheveux. Il est facile de se convaincre de l'influence qu'exerça la manière de Pellegrini sur la Rosalba, en comparant un tableau de ce maître qui est au Louvre [2], avec les portraits de la Vénitienne que ce

[1] Bottari, t. IV, nº CXXVI, p. 177.

[2] Dans le grand salon de l'ancien Musée espagnol, à la seconde

Musée possède. Ce tableau représente trois femmes à mi-corps, par lesquelles le peintre a voulu sans doute personnifier la Poésie, la Peinture et la Musique. Les figures ne manquent ni de beauté, ni d'expression; mais on y chercherait vainement la simplicité unie à la grâce, que l'artiste a cru bien rendre. Les cheveux sont ceux de la Rosalba : des mèches jetées sur le front, sans être arrêtées, et dessinées avec des contours assez vagues. Le modelé est mou, et le coloris ne rappelle nullement l'école vénitienne. Si l'on rapprochait ce tableau de Pellegrini des quatre portraits de femme de sa belle-sœur, surtout de celui dans lequel elle a voulu représenter la Poésie, ou une Muse tenant une couronne de lauriers, sous les traits d'une grande dame, la ressemblance qui existe dans les procédés et dans la manière du maître et de son élève serait encore plus frappante.

Crozat, le comte de Caylus et Mariette n'ont pas craint, en écrivant à la Rosalba, d'oser la comparer au Corrége, à Rubens, à Andrea del Sarto, au Poussin. C'est là une de ces illusions dont les contemporains, même les plus éclairés, ne peuvent jamais se défendre. Les liaisons, qui dégénèrent souvent en coteries, les complaisances réciproques, les exigences de la politesse empêcheront toujours les contemporains d'apprécier, à leur juste valeur,

fenêtre à droite, en entrant par l'escalier des plâtres moulés. — On voit, dans le salon des pastels, à la suite des salles de la calcographie, quatre portraits de femme de la Rosalba.

les œuvres des artistes avec lesquels ils vivent. C'est une faiblesse à laquelle les connaisseurs les plus instruits et les plus sévères n'ont jamais pu échapper. La postérité vient plus tard qui relève les erreurs, et corrige les appréciations arrachées à la complaisance ou dues à l'amitié trop souvent aveugle. Il faut donc excuser en partie l'engouement des connaisseurs les plus éclairés du dernier siècle, pour les œuvres d'une femme avec laquelle ils étaient intimement liés.

Un des premiers ouvrages de Mariette fut une notice sur Léonard de Vinci, qu'il publia dans une lettre adressée au comte de Caylus, en 1726[1], et qui sert d'explication au recueil de têtes dessinées et gravées par cet amateur, d'après des dessins à la plume du grand artiste florentin.

On sait que le Vinci, constamment occupé de son art, aimait à saisir et à dessiner les physionomies le plus caractérisées, celles qui portaient le plus profondément l'empreinte de certains vices, ou qui pouvaient faire le mieux reconnaître les passions cachées. Il recherchait aussi les figures bizarres, que la nature a marquées de traits à part. Il en faisait des portraits auxquels il donnait un air de ressemblance. Quelquefois il les *chargeait* dans celles de leurs parties dont il voulait faire ressortir le ridicule et la bizarrerie; et cela, d'après les témoi-

[1] Elle vient d'être réimprimée dans l'*Abecedario* de Mariette, publié par MM. de Chennevières et Montaiglon, v° Léonard de Vinci, t. III, p. 139.

gnages des contemporains, autant pour se divertir que pour se les mieux graver dans la mémoire. Les Carraches, et, après eux, beaucoup d'autres artistes, se sont exercés à faire des caricatures et des charges, plutôt par amusement que par étude. Le recueil gravé par le comte de Caylus provenait, en partie, des dessins du cabinet Crozat. Le comte avait un talent facile pour ces sortes de *fac-simile* à l'eau forte, et sa publication eut beaucoup de succès. La lettre de Mariette sur Léonard de Vinci ne fut pas moins appréciée par les véritables amateurs, qui avaient su conserver, au milieu du mauvais goût alors en vogue, les saines traditions des grands maîtres italiens. Cette lettre, encore aujourd'hui, peut passer pour une notice aussi curieuse que complète sur le peintre de *la Joconde* et de *la Cène*. Mariette y juge bien le génie de ce maître, génie lent et réfléchi, arrivant à la perfection par le travail et par des efforts opiniâtres, et n'ayant rien de la fougue de son rival Michel-Ange. Aussi fait-il remarquer que Léonard de Vinci ne peignit jamais à fresque [1], parce que l'exécution de ce genre de peinture demande une grande rapidité. C'est par la même raison que ses tableaux sont en très-petit nombre. Mais, d'un autre côté, ce grand homme étudiait constamment la nature, persuadé que toute œuvre qui n'était pas exécutée d'après la nature elle-même devait être non-seulement mauvaise,

[1] La *Cène* de Milan a été peinte à *l'huile* sur les murs du réfectoire du couvent de Saint-Ambroise.

mais même nuisible. Aussi n'admettait-il pas qu'un peintre pût imiter servilement la manière d'un autre. Et bien qu'il fût pleinement persuadé que les sculpteurs, dans l'antiquité, eussent représenté la nature dans toute sa beauté, et qu'il regardât comme très-utile d'étudier leurs œuvres, cependant il lui paraissait encore plus sûr de consulter la nature elle-même, d'après les modèles qu'elle nous offre [1].

Mariette, en véritable amateur d'estampes, donne dans sa notice le catalogue des gravures exécutées d'après les dessins et les tableaux du grand artiste florentin. Il termine sa lettre au comte de Caylus, en le priant de ne la considérer que comme une ébauche qu'il lui présente. Mais, toute imparfaite qu'elle puisse être, il s'estimerait heureux, si elle pouvait réveiller chez un de leurs amis communs le projet qu'il avait arrêté d'écrire sur les principaux maîtres de l'art. « Comme il aime les belles œuvres, ajoute-t-il, qu'il regarde sans prévention, et qu'à un goût naturel il joint des connaissances acquises par l'expérience, il ne pourrait y avoir rien de plus agréable ni de plus instructif que les excellentes leçons qu'il nous donnerait, leçons tirées des œuvres de chaque maître. » Il engage donc le comte de Caylus à user de toute son influence pour déterminer cet ami commun à mettre son idée à exécution. Cet appel, fait à l'adresse de Crozat, fut entendu par cet

[1] Lionardo da Vinci, Trattato della pittura, cap. XXIV, p. 98.

amateur : il publia, en 1729, le recueil in-folio connu sous le titre de *Cabinet Crozat*, qui contient cent quarante estampes, d'après les plus beaux tableaux et les plus beaux dessins qui étaient en France dans le cabinet du roi, dans celui du duc d'Orléans et dans le sien, divisé suivant les différentes écoles, avec un abrégé de la vie des peintres et une description historique de chaque tableau [1].

Le comte de Caylus prit une part active à la publication du cabinet Crozat, en gravant pour ce recueil un assez grand nombre de pièces ; tandis que Mariette rédigeait presque toutes les notices sur les peintres dont les œuvres s'y trouvent reproduites.

Tout en se livrant à ce travail, Mariette ne négligeait pas ses amis d'Italie. Il entretenait avec eux une correspondance active, et cherchait à se tenir au courant des œuvres d'art qui paraissaient dans ce pays. Depuis son retour en France, il s'était mis à collectionner, à l'imitation de son père et de son aïeul, les plus belles productions de la gravure, et ses correspondants d'Italie lui envoyaient régulièrement celles qu'on y publiait, ou les estampes rares et précieuses qu'il ne pouvait se procurer à Paris.

Parmi ces correspondants, le chevalier Gaburri

[1] Après la mort de Crozat, arrivée en 1740, les planches furent vendues à une compagnie de libraires, et ensuite confiées à Mariette qui donna une nouvelle forme à ce recueil en 2 vol. in-folios ; il y ajouta les descriptions qui manquaient, et il en avertit le public par un programme imprimé en 1741. Voyez la *Biographie universelle* de Michaud, art. Crozat.

mérite une mention particulière. Voici la notice que Mariette lui-même donne de cet amateur, dans son *Abecedario*[1] : Gaburri (François-Marie-Nicolas), d'une famille noble de Florence, était passionné pour l'art de la peinture, et je me loue beaucoup de sa correspondance. Si ses facultés avaient pu répondre à son zèle, sa collection d'estampes et de dessins serait devenue une des plus considérables qu'on eût vues en Italie. Mais, obligé de restreindre ses dépenses et de se contenter de ce qui se présentait à acheter à Florence, n'étant pas d'ailleurs assez difficile sur le choix des objets qu'il recueillait, sa collection fut trouvée à sa mort plus nombreuse que belle. Telle qu'elle était, elle a été achetée de ses héritiers par un Anglais nommé Kent, en 17.., et exposée en vente à Londres; elle n'y a pas eu beaucoup de faveur; chose assez singulière, car tout ce qui vient d'Italie est réputé bon par les Anglais. M. Gaburri est louable en ce qu'il a sauvé de l'oubli nombre de belles peintures, que le temps, joint au peu de soin qu'on en prenait, a été sur le point d'anéantir. Nous lui devons aussi la publication de plusieurs ouvrages sur la peinture, entre autres ce qui restait à imprimer de l'ouvrage de Baldinuci, ainsi qu'on nous l'apprend dans l'avis aux lecteurs, à la tête du volume qui contient la vie des artistes des troisième et quatrième siècles depuis le renouvellement de la peinture; et une réimpression de

[1] V° Gaburri, p. 275.

l'excellent *Riposo del Borghini*, qui était devenu un livre très-rare. Pendant longtemps, il a soutenu la mourante Académie de dessin de Florence, dont il était le lieutenant, ou plutôt le représentant du grand-duc. Il est mort à Florence en 1742. Sa vie, écrite par le *Verai*, a été imprimée dans le premier volume intitulé : *Memorabilia florent. erudit. præstantium*, publié par le docteur *Lami*. Il dessinait passablement : Onorio Marinari lui en avait enseigné la pratique. »

On voit, par cette notice, que les goûts de Gaburri avaient beaucoup d'affinité avec ceux de Mariette : comme ce dernier, le Florentin aimait la peinture, dessinait passablement, faisait collection de dessins et de gravures et écrivait sur les arts : il n'en fallait pas davantage pour établir entre eux des relations durables. Leur correspondance, commencée vers 1730, dut se continuer jusqu'à la mort de Gaburri [1]. Elle roule constamment sur tout ce qui a rapport à l'art, tant en France qu'à Florence. Mariette achetait à Paris pour Gaburri des dessins et des gravures, et celui-ci lui en envoyait d'Italie. Dès cette époque, Mariette s'occupait d'une histoire de la gravure [2], et il cherchait à compléter sa collection en se procurant, partout où il pouvait les trouver,

[1] La première lettre de Mariette à Gaburri, rapportée dans le recueil de Bottari, est du 12 août 1730, t. II, p. 251, n° LXXXVI ; mais le ton qui règne dans cette lettre prouve qu'elle n'a pas dû être la première. Celle à la date du 1[er] juin 1733, t. II, p. 398, n° CXI, est la dernière qui soit reproduite dans ce recueil.

[2] Bottari, t. II, p. 251, n° LXXXVI.

les œuvres les plus rares des maîtres qui lui manquaient. « S'il vous arrive, écrivait-il à Gaburri[1], de rencontrer quelque notice sur l'art de graver sur cuivre, vous m'obligerez singulièrement de me la communiquer, parce que j'ai singulièrement à cœur que ce que j'écrirai sur l'histoire de cet art soit, autant que je le pourrai, enrichi de notices nouvelles. Et, comme pour faire ce travail il faut du temps, je me contente, pour le moment, de recueillir, sans penser à mettre immédiatement en œuvre ces matériaux. »

Le prince Eugène, fort amateur lui-même de gravures, ne dédaignait pas de procurer à Mariette celles qu'il lui demandait. Il lui fit passer en 1732, quatre estampes des tableaux du grand-duc qui lui manquaient[2]. Il lui envoya également la collection complète des gravures de *Stefano della Bella*, publiée par la calcographie grand-ducale, collection que ce prince obtint après beaucoup d'instances, et qu'il eut la bonté de donner à Mariette, parce qu'il en avait des doubles[3]. La bienveillance du prince Eugène envers Mariette prouve qu'il avait conservé le meilleur souvenir du jeune homme qui avait mis en ordre sa riche collection, dont il avait fait un catalogue très-étendu[4].

Tout en augmentant sa collection de gravures

[1] Bottari, t. II, p. 376, nº CIV.
[2] *Id.*, *Ibid.*, p. 280, nº XCII.
[3] *Id.*, *Ibid.*, p. 300, nº XCIV.
[4] *Id.*, *Ibid.*, p. 330, nº XCVII.

des artistes de son temps, Mariette n'avait point une haute idée de leur manière. Resté fidèle aux traditions de la grande gravure, telle que savaient la rendre les premiers maîtres italiens, les disciples de Rubens, et les graveurs français du temps de Louis XIV, il déplorait le goût dominant de son époque, qui préférait, en gravure comme en peinture, les sujets faciles et licencieux, traités avec esprit, mais négligence, aux sévères compositions des anciennes écoles italienne, flamande et française. Ces sentiments font explosion dans une lettre à Gaburri, du 1er mai 1731[1], à l'occasion d'un dessin de Jean de Saint-Jean, appartenant à cet amateur, et que Jeaurat avait rapporté de Florence pour le faire graver à Paris. Ce dessin représentait une Annonciation : Jeaurat l'avait donné à son frère pour qu'il en fît la gravure. Mais, après de longs retards, cet artiste avait refusé de faire ce travail. « Je m'y attendais, écrit Mariette, parce que je connais trop bien nos graveurs, et le caractère de la nation. Il n'y a pour ainsi dire rien autre chose qui puisse faire travailler les graveurs que la perspective du gain : et tout le reste des hommes agit-il autrement? ils cherchent donc à plaire, et deviennent pour ainsi dire les esclaves du goût dominant. Celui qui règne aujourd'hui (1731) est le *joli* (*graziozo*). On ne recherche autre chose que des sujets gracieux, et qui plaisent plutôt par ce qu'ils repré-

[1] Bottari, t. II, p. 267, n° XCI.

sentent, que par un fonds de savoir qui n'appartient qu'aux vrais connaisseurs. Voilà, sans aucun doute, ce qui aura fait penser, et avec raison, à nos graveurs, qu'un tel dessin n'était pas fait pour intéresser beaucoup de monde, et que par conséquent ce leur serait peine perdue. Cela est tellement vrai, que bien que l'admiration pour Raphaël et Michel-Ange soit bien établie, je ne conseillerais néanmoins à aucun graveur, désireux de gagner sa vie, de graver un de leurs tableaux, à moins que le sujet n'en fût gracieux. Je me ferais moquer de moi, et je pourrais citer l'exemple de beaucoup de personnes, qui se repentent probablement aujourd'hui d'avoir voulu en faire l'expérience. Voilà l'état auquel nous sommes réduits, et ce à quoi nous a conduits le mauvais goût du siècle. Nos voisins n'en sont pas exempts; il semble même qu'ils soient allés encore plus loin; c'est comme une peste générale. »

Mariette n'avait pas tort : c'est à peu près vers cette époque de pleine décadence de l'art, en 1725, que le duc d'Antin, surintendant des bâtiments du roi, comme l'avait été Colbert, écrivait à Nicolas Lancret, premier peintre du roi, le curieux billet dont nous empruntons le texte aux Archives de l'art français, dans lesquelles il a été publié pour la première fois[1]. « Dans le voyage de la reine Marie Lecsinska, de Strasbourg à Fontainebleau, il est arrivé plusieurs accidents, mais surtout de Provins

[1] T. I, p. 301.

à Montereau, où le second carrosse de dames s'embourba, de façon qu'on ne put le retirer. Six dames du palais furent obligées de se mettre dans un fourgon, avec beaucoup de paille, quoiqu'en grand habit et coiffées. Il faut représenter les six dames, le plus grotesquement qu'on pourra, et dans le goût qu'on porte les veaux au marché, et l'équipage le plus dépenaillé que faire se pourra. Il faut une autre dame, sur un cheval de charrette, harnaché comme ils le sont ordinairement, bien maigre et bien harassé, et une autre en travers, sur un autre cheval de charrette, comme un sac, et que le panier relève, de façon qu'on voie jusqu'à la jarretière; le tout, accompagné de quelques cavaliers culbutés dans les crottes, et de galopins qui éclairent avec des brandons de paille. Il faut aussi que le carrosse resté paraisse embourbé dans l'éloignement; enfin, tout ce que le peintre pourra mettre de plus grotesque et de plus dépenaillé. » Le pinceau facile et spirituel de Lancret n'eut sans doute garde de manquer à ce programme, composé à souhait pour satisfaire la futilité de la cour.

Mariette était grand admirateur de l'école florentine ; les peintures de Fra Bartholomeo et d'Andrea del Sarto, qu'il avait vues à Florence, lui avaient laissé une profonde impression. Il estimait ces deux grands maîtres presque à l'égal de Raphaël et de Michel-Ange. Sa correspondance avec Gaburri est remplie d'éloges de ces illustres artistes. Gaburri n'était pas moins attaché aux œuvres de ces glorieux

soutiens de l'école florentine. Il avait dressé, pour Mariette, un catalogue de tous les tableaux et de toutes les peintures murales d'Andrea del Sarto, qui existaient alors à Florence. « Ce catalogue, dit Mariette dans une lettre à Gaburri [1], lui avait fait venir l'eau à la bouche; mais il faut se contenter de l'imagination, parce qu'il n'y a pas apparence de voir toutes ces œuvres gravées de sitôt. En France, on connaît à peine la valeur de ce maître, et cependant il peut aller de pair avec Raphaël. Mais ses tableaux sont très-rares, et il n'y a rien de bien gravé d'après lui. Mon père, qui a réuni toutes les estampes publiées d'après ses œuvres, n'en a pas une qu'il puisse montrer, et il a été tellement négligé par les graveurs, que la plus petite estampe d'Agostino Veneziano est la seule exécutée d'après ce maître. » Gaburri avait envoyé de Florence à Hambourg, pour les faire graver, les dessins de quelques-uns des plus beaux tableaux d'Andrea del Sarto. Mariette ne croit pas qu'il parvienne à les faire graver; et, s'il y parvenait, il pense que le goût régnant ferait échouer cette entreprise. Il paraît que c'est ce qui était arrivé, en partie, à Crozat. « Tous pensent comme vous de l'œuvre publiée par M. Crozat : avec toute sa bonne volonté il lui est arrivé, comme à beaucoup d'autres, de ne pas avoir satisfait le public comme il se l'était imaginé. »

Cette préférence, accordée par Mariette aux grands

[1] Bottari, t. II, p. 281-290, n° CXII.

maîtres de la Renaissance, ne le rendait pas injuste envers ses contemporains. Parmi les artistes de son temps, il recherchait ceux que leur talent plaçait en première ligne, bien que ce talent n'eût rien de classique. C'est ainsi qu'il fut lié avec Watteau et plus tard avec Boucher. M. de Jullienne, l'ami de Watteau, vivait dans l'intimité de Mariette et du comte de Caylus. Ce dernier avait appris à dessiner sous la conduite du peintre des Fêtes galantes, et il a fait un grand nombre d'eaux-fortes d'après ses compositions. Watteau, en mourant, n'avait pas oublié son ancien élève : il lui avait légué une partie de ses dessins. Gaburri recherchait avec ardeur les dessins de ce maître. Mariette n'en trouvait pas à acheter, car ils étaient très-rares. « A peine si l'on a connaissance, écrivait Mariette à Gaburri, le 28 janvier 1732 [1], de quelque dessin composé par Watteau : il n'a fait que ceux qu'il exécutait pour les études de ses tableaux ; il les inventait, et les reportait de suite sur ses toiles. M. de Jullienne, mon ami, a beaucoup de ces dessins, et je verrai si je puis lui en arracher des mains quelques-uns, puisque vous le désirez. M. Natoire et M. Boucher m'ont chacun promis un des leurs. J'ai déjà parlé au premier pour avoir son portrait, mais il ne veut pas en entendre parler. M. Boucher sera plus facile à convertir. » Dans une autre lettre du 1er décembre 1732 [2], Mariette annonce à Gaburri qu'il lui

[1] Bottari, t. II, p. 331, n° XCVII.
[2] *Id.*, *ibid.*, p. 377, n° CIV.

envoie deux dessins de Watteau dont lui fait cadeau M. de Julliennne. « L'un représente une femme assise, l'autre deux têtes belles à ravir. A ces dessins, j'en ai ajouté deux autres du même auteur, que M. de Caylus vous prie d'accepter pour amour de lui. Ce sont des plus beaux que Watteau ait faits; il les a laissés à sa mort par un legs, comme un témoignage d'amitié, à M. de Caylus. Il y a dans le même paquet deux dessins de Boucher : celui qui est à l'aquarelle représente un dîner fait à la campagne. Je suis sûr qu'il vous plaira. Vous verrez écrit au bas : *Dîner de Boucher*, parce qu'il le fit au milieu d'une réunion de peintres, dans laquelle chacun d'eux prit l'engagement de payer son écot en donnant un dessin. »

On voit par ces détails que Mariette vivait dans l'intimité des principaux artistes de son temps, et que tout en déplorant le mauvais goût alors en vogue, il ne recueillait pas moins leurs œuvres. Il suivait en cela l'exemple de son ami le comte de Caylus, qui a gravé un grand nombre de compositions d'après l'antique et d'après les ouvrages les plus purs des maîtres de la Renaissance, sans dédaigner néanmoins de reproduire avec sa pointe facile à l'eau-forte et au burin les scènes les plus à la mode de Watteau, Boucher, Gillot, Oudry et de bien d'autres artistes de son temps.

Lorsqu'on parcourt, dans l'œuvre du comte de Caylus, les nombreuses eaux-fortes qu'il a exécutées d'après ses contemporains, on est frappé de l'es-

prit, de la facilité d'exécution de ces maîtres; mais en même temps on voit percer partout le dévergondage du goût qui suivait le laisser aller des mœurs. Cette décadence de l'art se fait remarquer tout d'abord dans l'invention des sujets, qui représentent presque toujours des Bergers et des Bergères d'opéra, des Pierrots et des Colombines, des Pantalons, des Arlequins, des Gilles, écoutant ou débitant des déclarations d'amour, des conversations galantes, ou exécutant des quadrilles copiés du théâtre italien ou des parades de la foire Saint-Germain. Il n'y a de réellement beau, dans ces compositions, que les magnifiques paysages de Watteau, encadrés de ses beaux arbres si bien feuillés, si naturels et éclairés d'une couleur si franche et si brillante. Si de ces fêtes galantes nous descendons à des dessins ou à des peintures d'ornements et de décorations pour les appartements, nous ne voyons partout que des enlacements de fleurs et de guirlandes sur lesquels se balancent des perroquets, des oiseaux de paradis et surtout des singes; car le singe joue un grand rôle dans les compositions inventées sous la Régence [1]. Les arabesques de cette

[1] Watteau a représenté la peinture sous la figure d'un singe, coiffé d'une toque et regardant un portrait de femme placé sur un chevalet. La pose de ce singe a beaucoup d'analogie avec le singe tenant un miroir de M. Decamp. Le tableau de Watteau a été gravé par Desplanches. Au-dessous de la gravure, publiée par la veuve Chereau, se lisent les vers suivants :

Telle doit au pinceau ce qu'elle a de renom,
Qui fait horreur à voir, sans fard et sous le linge,

époque ne ressemblent pas plus à celles de Raphaël, des Carraches ou de Lesueur, que les Vénus de Watteau et de Lancret ne rappellent celles du Titien. Tout se tient dans l'art : si l'étude de la nature et la recherche du beau dans ses plus belles formes, font naître les arabesques incomparables des loges du Vatican, de la galerie Farnèse et de l'hôtel Lambert, le dédain de tout travail sérieux, l'oubli de la nature et la préférence donnée à la mode éloignent la véritable grâce, et mettent à sa place l'afféterie, la caricature ou le mauvais goût des paravents chinois. Ce résultat saute aux yeux dans les gravures du comte de Caylus exécutées d'après des dessins de Gillot et d'Oudry. On n'y trouve plus que le baroque et le *rococo*, qui ne se font point excuser, comme dans les compositions de Watteau, par l'éclat du coloris, par la délicatesse de l'ensemble et par l'heureuse disposition des détails.

La correspondance active que Mariette entretenait en Italie, les relations qu'il avait su s'y créer, l'estime que les savants et les amateurs italiens témoignaient pour son goût et ses connaissances, lui valurent l'honneur d'être admis, en 1733,

Et pour peindre à son gré mainte laide guenon,
Il faut être adroit comme un singe.

Il existe dans la partie conservée de l'ancien château de Chantilly une suite de peintures faisant allusion à des événements et à des personnages du temps du ministère de M. le duc de Bourbon (1723-1726). Dans ces peintures, qui sont, je crois, d'un des Wanloo, tous les personnages sont transformés en singes et en guenons, et l'exécution en est fort piquante.

membre de l'Académie de dessin de Florence, dont Gaburri était le président.

Dans la lettre qu'il crut devoir adresser, le 25 mai 1733 [1], au secrétaire de cette compagnie, le docteur Gaetano Moniglia, pour remercier le corps de l'honneur qu'il lui avait fait, Mariette après avoir insisté, comme tous les récipiendaires, sur le peu de droits qu'il avait à cette distinction, ajoute : « Depuis l'honneur que vous m'avez fait de me recevoir dans votre Académie, je sens augmenter en moi l'amour que j'ai pour les beaux-arts depuis ma première jeunesse ; et maintenant, je ne dois plus craindre qu'il vienne à s'éteindre : cette pensée me comble de joie ; moi qui trouve tant d'attraits dans cette douce occupation... Permettez donc que je continue à concentrer toutes mes jouissances sur les arts, qui, de tout temps, ont honoré autant ceux qui les ont aimés, que ceux qui les ont cultivés. »

Écrivant à l'Académie de dessin de Florence, Mariette ne pouvait manquer d'exprimer son admiration sur l'école florentine : il le fait avec beaucoup de réserve et de modestie... « Il ne m'appartient pas de décider, dit-il, si le dessin doit être préféré au coloris : c'est une question qui est à résoudre entre les maîtres de l'art. Je crois néanmoins pouvoir dire que comme le dessin est ce qui donne la forme aux choses représentées, on ne peut faire aucun usage des différentes parties de la peinture,

[1] Bottari, t. II, p. 307, n° CVIII.

lorsqu'on ignore la partie du dessin. Au contraire, par le moyen du seul dessin, il est facile de s'exprimer, aux yeux des spectateurs, de manière à être compris. Un seul trait de plume ou de charbon fait reconnaître la chose qu'on veut rendre. La couleur, par elle seule, est incapable de le faire. C'est donc un avantage considérable pour votre école, qu'on y ait toujours plus étudié le dessin que dans les autres, et mieux que les autres parties de l'art, et qu'on l'y ait toujours considéré comme le fondement et la base de la peinture. Avant que Michel-Ange, le grand maître du dessin, vînt au monde, et que, par une constante continuation d'heureuses études et par la force de son génie sublime, il eût porté le dessin au plus haut degré de perfection auquel il put aspirer, on l'avait déjà vu briller au milieu de vous, même dans les temps éloignés, je veux dire les temps malheureux, alors que la barbarie régnait encore chez les autres nations. C'est à Florence qu'avaient vu le jour les Masaccio, les Donatello, les Léonard de Vinci et une infinité d'autres grands hommes, qui avaient déjà ramené la manière gothique à celle de la nature. Le dessin, dès cette époque, était réduit, dans votre école, à des règles certaines, qui, depuis, n'ont jamais varié. Les excellents maîtres qui composent à présent votre illustre corps sont devenus dépositaires de ces règles et de ces principes, qui leur ont été confiés par leurs prédécesseurs, comme le patrimoine de votre Académie; et l'on voit que loin de s'être lais-

sés dépouiller, ils font chaque jour de nobles efforts pour augmenter cette précieuse succession qui leur a été transmise. » — Cette dernière phrase était une concession polie du récipiendaire ; car, ainsi qu'il le dit lui-même dans son *Abecedario*, à l'article de Gaburri, l'Académie de dessin de Florence, aussi bien que l'Académie Clémentine de Bologne et que celles des autres villes d'Italie, était alors mourante et en pleine décadence. Il n'y a rien qui rappelle moins le dessin si pur et si correct de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, que les compositions flasques et négligées des peintres florentins du dernier siècle.

Gaburri n'était pas le seul Italien avec lequel Mariette entretînt une correspondance suivie. Il était également en relations avec Antonio-Maria Zanetti, de Venise, avec Gian Pietro Cavazzoni Zanotti et avec le chanoine Luigi Crespi, tous deux de Bologne.

Ant.-Maria Zanetti, né à Venise, était issu d'une famille de marchands, mais qui avait été anoblie par l'empereur Léopold : il reçut une solide éducation classique ; mais se sentant attiré naturellement vers la peinture, il suivit les leçons du cav. Bambini. Le procurateur Lorenzo Tiepolo fut son protecteur particulier : étant bibliothécaire de la bibliothèque de Saint-Marc, il le nomma garde (*custode*) de cette célèbre collection, fonctions que Zanetti exerça pendant quarante-deux ans, avec la plus grande distinction. En collaboration de son ami

D. Antonio Bongiovanni, prêtre de Lonigo, et avec celle de son jeune frère Girolamo, il publia les deux Bibliothèques grecque et latine, tirées des manuscrits de Saint-Marc. Il fut le principal auteur et le dessinateur du bel ouvrage sur les statues antiques, grecques et romaines, qu'on admirait dans l'antichambre de la bibliothèque de Saint-Marc, et il écrivit une histoire de la peinture vénitienne, remplie de notices aussi curieuses qu'utiles sur les artistes de cette célèbre école [1]. Zanetti était dessinateur habile et graveur fort distingué. Comme il possédait une belle collection de dessins des maîtres italiens, particulièrement du Parmegiano, il en avait publié un choix, et les avait dédiés et offerts à plusieurs de ses amis tels que Crozat, Uleughels, Jabach, Gaburri, le prince de Lichtenstein, l'abbé de Maroulle et Mariette.

Mais l'ouvrage le plus intéressant qu'il ait publié, c'est le recueil intitulé : *Varie pitture a fresco, de' principali maestri Veneziani, ora la prima volta con le stampe pubblicate;* Venise, 1760; petit in-4° [2].

L'idée de cet ouvrage honore Zanetti, et son exécution témoigne de son habileté.

[1] *Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani Maestri; libri V, Venezia*, 1771, *in*-8.—Ouvrage devenu rare.

[2] Bibliothèque impériale, cabinet des estampes, 6911, 42. — J'ai tiré de la notice qui précède l'explication des gravures, les renseignements que je donne sur Zanetti. Cette notice (*Memorie*) est l'œuvre de son jeune frère *Girolamo*. Le recueil est précédé du portrait d'Ant.-Maria Zanetti, au-dessous duquel est son épitaphe composée par son frère.

Frappé du dépérissement et de la ruine prochaine d'un grand nombre de peintures exécutées à fresque dans la ville de Venise, sur les façades et dans l'intérieur de divers bâtiments publics et particuliers, par quelques maîtres vénitiens, et prévoyant qu'avant peu d'années elles seraient tout à fait effacées et détruites, Zanetti conçut le projet d'en fixer au moins le souvenir par la gravure, afin d'en conserver ainsi l'idée à la postérité. Sans avoir recours à aucun artiste, Zanetti dessina lui-même, du mois de juin au mois de novembre 1755, les restes des magnifiques fresques du Giorgione et du Titien, qui pouvaient encore se voir sur le *Fondaco de' Tedeschi*, quelques-unes du Tintoret et du Zelotti, et d'autres de Paul Véronèse, au palais de Trevisano. Le recueil renferme en totalité vingt-quatre planches représentant ces anciennes fresques. Le dessin de Zanetti est facile, comme il convient à l'école vénitienne. Sa gravure à l'eau-forte, retouchée au burin, est fine et délicate; mais si elle rend bien les contours des maîtres, elle ne peut malheureusement pas faire revivre le coloris brillant, les demi-teintes lumineuses si familières au Titien, ces rayons plus sombres qu'affectionnait le Giorgione, cette harmonie de couleurs de Paul Véronèse et de son émule Zelotti, moins connu en France. Cette inimitable qualité de la peinture vénitienne, qu'un de leurs poëtes ne craint pas d'appeler

Un vivo raggio di coccente sole,

n'a pu résister à la double action du temps et du climat des lagunes. La vue des gravures de Zanetti doit redoubler les regrets de tous les amateurs; car on y trouve des figures et des compositions d'une incomparable beauté. Il faut lui savoir un gré infini de nous en avoir transmis la représentation, quelle qu'éloignée qu'elle puisse être des modèles : sans son pieux travail, il ne resterait plus aujourd'hui aucune trace de ces chefs-d'œuvre de l'art vénitien.

Zanetti était bien digne de l'amitié de Mariette; aussi, pendant plus de cinquante ans, ils entretinrent ensemble des relations fondées sur une estime réciproque. Voici le portrait qu'a laissé de la personne et du caractère de Zanetti, son frère Girolamo :

« ..... Il entendait bien l'architecture et la perspective, et fut également bon poëte, habile musicien, très-versé dans la numismatique, et particulièrement dans la connaissance des statues, des camées, des pierres gravées et des antiquités en tout genre. Il avait une belle physionomie, avec une taille moyenne, les manières distinguées et les habitudes d'un honnête homme. Il était ami fidèle, quelquefois par trop sérieux, d'une grande fermeté, peu porté vers le beau sexe[1], sobre et désintéressé. Rarement il dessina ou peignit pour vendre ses ouvrages. Il fut admis dans les principales Académies

[1] « *Difficile per lo più col bel sesso.* »

de l'Europe, et connu des écrivains le plus en réputation de son temps. »

A toutes ces qualités que vante son frère, Zanetti joignait un goût très-vif pour les gravures et les médailles, dont il faisait collection; il se réjouissait, avec la joie naïve des véritables antiquaires, des trouvailles ou des emplettes qu'il faisait, et qu'il considérait comme des occasions uniques. Cette joie éclate dans une lettre à Gaburri, du 2 mars 1726[1] : « Si vous venez jamais honorer cette ville de votre présence, lui écrit Zanetti, vous pourrez voir dans mon modeste cabinet un recueil d'estampes de Callot, comme il n'y en a de pareil ni dans la galerie du roi de France, ni dans celle du prince Eugène, où se trouvent des collections d'estampes aussi rares que bien choisies. Ce recueil est en trois volumes grand in-folio. Il renferme toutes les planches, sans aucune exception, que Callot lui-même a gravées, ou qui ont été gravées par d'autres sur ses dessins. Il y en a un très-grand nombre de premier état, avec les corrections au crayon rouge de sa main; et il me fut assuré par la personne de laquelle j'achetai ce recueil à Paris, moyennant 1950 francs, ou 390 écus (ce que je crois, bien que j'en doute), que Callot avait réuni cette collection pour son ami intime, M. Girard, grand amateur d'estampes. J'ai eu ensuite de la même personne le fameux dessin de l'attaque des Barbares au port

[1] Bottari, t. II, p. 189, n° LXXVII.

de Livourne, sur parchemin, du même auteur, qui n'est pas gravé. C'est un véritable chef-d'œuvre de Callot et qui mérite d'être vu. Si vous venez jamais ici, vous le verrez, et vous verrez aussi quelle estime je fais de l'école florentine, qui a produit tant et tant d'illustres maîtres. Vous verrez quels dessins capitaux je possède du Rosso, de Pernin (del Vaga), de Michel-Ange et de Vasari, et vous verrez que j'estime ceux qu'on doit estimer et vénérer. »

Zanetti envoyait de Venise des livres et des gravures à Mariette et à Gaburri. Ce dernier ne se contentait pas de faire collection de gravures; il achetait également des tableaux. Canaletti était alors à Venise le peintre en vogue : ses vues de cette ville si pittoresque, composées avec esprit et finesse, et remplies de charmants détails, donnent bien une idée vraie des monuments, des palais, des maisons, des flots, des lagunes, et de la lumière limpide qui les éclaire. Son coloris est brillant et a conservé la tradition des maîtres de la couleur. Gaburri voulait avoir un tableau du peintre de la reine de l'Adriatique; Zanetti fut chargé de la négociation. Il paraît que l'artiste tenait beaucoup à l'argent. « Je réponds à votre très-honorée lettre du 17 courant, mande Zanetti à Gaburri, le 24 juillet 1728[1], et je vous transmets le reçu joint de M. Canaletti, auquel j'ai payé quinze sequins pour le tableau convenu, ayant eu beaucoup de peine à lui rabattre un sequin sur

[1] Bottari, t. II, p. 181, n° LXXIV.

les seize qu'il exigeait absolument : et encore, prétendait-il, à ce prix, faire pour moi une exception et me traiter d'une manière toute particulière. Pour dire vrai, vous trouverez ce tableau d'un goût très-fin, achevé jusqu'à la perfection, et, en même temps, touché de main de maître. »

Telles étaient les distractions de Zanetti. Comme Mariette et Gaburri, un tableau, des dessins, des gravures, des médailles, des livres occupaient tous les moments de sa vie. Elle s'écoula dans le recueillement de l'étude, au milieu des jouissances pures et vraies que donne la recherche et l'admiration des belles choses.

A Bologne, Mariette avait deux correspondants non moins distingués, non moins instruits, en fait d'art, que Zanetti à Venise, et que Gaburri à Florence : l'un était Giacomo Pietro Cavazoni Zanotti, l'autre le chanoine Luigi Crespi.

Zanotti, fils d'un poëte bolonais, qui composa beaucoup pour le théâtre, et qui traduisit en italien le *Cid* et l'*Héraclius* de notre grand Corneille, naquit à Paris, le 3 octobre 1674. Il fut ramené très-jeune à Bologne, et reçut à l'université de cette ville une instruction aussi solide que variée. Entraîné, comme tant d'autres de ses compatriotes, vers la peinture, il entra dans l'atelier du Pasinelli, et ne tarda pas à faire honneur à son maître. Après la mort de cet artiste, Zanotti passa en Allemagne et en France, et il revint ensuite se fixer à Bologne, où il paraît avoir trouvé le bonheur jusqu'à la plus

extrême vieillesse. Il occupa sa vie en donnant à la culture de la poésie et de l'histoire le temps qu'il n'employait pas à son art. Il remplit pendant un grand nombre d'années les fonctions de secrétaire de l'Académie Clémentine, et il en écrivit l'histoire d'une manière très-distinguée[1]. On sait que cette Académie fut fondée sous le pontificat de Clément XI, Bolonais, dont elle prit le nom, par le comte Louis Ferdinand Marsigli, dans le but de soutenir l'honneur de l'école de Bologne[2]. Zanotti en fut un des principaux champions : toutes ses œuvres, toutes ses nombreuses lettres sont autant de témoignages de ses efforts et de son zèle pour maintenir la supériorité de l'école de Bologne sur les autres écoles d'Italie; ces discussions, qui trop souvent ont dégénéré en véritables disputes, ne peuvent guère intéresser les étrangers. L'ancien esprit municipal italien, l'ancienne rivalité des grandes villes qui n'est pas encore complétement éteinte, se fait jour dans les écrits de Zanotti et de ses adversaires. Si le motif en est honorable, les raisons alléguées ne sont pas toujours justes; et d'ailleurs nous aimons le beau partout où il se trouve et sous toutes ses formes, aussi bien à Bologne et dans les œuvres de ses enfants, que dans toutes les autres villes d'Italie. Il faut reconnaître néanmoins que l'amour exclusif de la patrie a fait naître au delà des Alpes les entreprises

[1] Bologne, 1739, 2 vol. in-4.
[2] Voyez la *Vie du comte Marsigli*, par Quincy, Zurich, 1741, in-8.

les plus louables. Telle est celle de Zanetti à Venise, pour fixer, par la gravure, la représentation des fresques des artistes, ses compatriotes, alors à moitié effacées, aujourd'hui complétement détruites par le climat et par le temps. Telle est également la publication de Zanotti sur les anciennes peintures de Pellegrino-Tibaldi, et de Niccolò Abbati, existant à l'Institut de Bologne, c'est-à-dire dans l'ancien palais Poggi, où l'Académie Clémentine tenait ses réunions[1]. Cette publication faite avec soin, et ornée d'un grand nombre de vignettes et autres *illustrations*, contient quarante-une planches, d'après le Tibaldi et Niccolò Abatti, sans compter le frontispice et les portraits. Zanotti en a donné la description, et il a également écrit les vies de ces deux artistes. L'ouvrage est placé sous la protection du pape Benoît XIV, Lambertini, Bolonais, dont le portrait, dessiné d'après une mosaïque, par Gaëtano Gandolfi, est gravé par Joseph Wagner, de l'Académie Clémentine. Toutes les autres gravures sont du Crivellari, et leur exécution au burin, quoiqu'un peu molle, ne manque pas de mérite.

Dans l'explication des peintures, Zanotti nous apprend qu'il fit dessiner les anciennes fresques par

[1] Le pitture di Pellegrino Tibaldi et di Niccolò Abbati, esistenti nell' istituto di Bologna, descritte ed illustrate da Giampietro Zanotti, segretario dell' Accademia Clementina. — In Venezia, 1756. Presso Gian-Battista Pasquali; petit in-folio, Bibliothèque impériale, cabinet des estampes, nº 17-66. — La même année, Zanotti publia les *Avvertimenti per l'incamminamento d'un Giovine alla pittura*, Bologna, in-8.

plusieurs jeunes artistes bolonais, en l'année 1754, craignant que la suite des années ne finît par les effacer entièrement : « afin de montrer, dit-il, même aux nations lointaines, que l'école de Bologne renferme les œuvres les plus remarquables des temps anciens et de la plus belle époque de l'art. » On voit que c'est la même pensée que celle de l'ouvrage du Vénitien Zanetti : peut-être même fût-ce le livre du Bolonais, qui parut en 1756 à Venise, qui excita l'émulation du custode de la bibliothèque de Saint-Marc ; car l'ouvrage de Zanetti ne fut commencé qu'en 1755 et publié seulement en 1760. On voit même que c'est Zanetti qui a dessiné la grande vignette du titre de l'*Istituto di Bologna,* d'après un dessin de Louis Carrache, dont il était probablement possesseur. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage du secrétaire de l'Académie Clémentine est fort intéressant. Les peintures de Tibaldi et de Nicolo Abbati sont conçues, à en juger par les gravures, dans un tout autre style que les fresques de Giorgion, de Titien, de Zelotti et de Paul Véronèse : mais elles sont également fort remarquables dans leur genre. Le Tibaldi a peint à fresque les aventures d'Ulysse, dans une des grandes salles de l'ancien palais Poggi. Quelques-unes de ces compositions présentent, sous le rapport du dessin et de l'expression, des beautés de premier ordre [1]. Il y a aussi quatre planches qui reproduisent, à ce que nous croyons, les quatre

[1] Voyez particulièrement les planches VI, VII, XIII, XIV.

évangélistes, disposés pour décorer le tombeau de la famille Poggi, à l'église Saint-Jacques-Majeur de Bologne.

Les gravures, d'après Nicolo Abbate, consistent en quatre tableaux : jeunes gens et jeunes filles tirant les cartes, collation italienne, concert d'instruments et autre concert composé différemment [1]. Toutes les têtes de femmes sont d'une beauté ravissante. Zanotti a bien raison de dire, dans sa notice sur ces peintures, qu'elles représentent : « *Immagini che spiran diletto, con vere, naturali ed eleganti espressioni, imitando cose simplici e giocondé* : des compositions qui respirent la joie, remplies d'expressions vraies, naturelles et distinguées, représentant des scènes simples et gracieuses. » Zanotti, qui faisait facilement les vers, n'a pu résister à la démangeaison de donner un échantillon de sa muse au-dessous de ces gravures. Voici les vers qu'il a inscrits au bas de la planche XXXIX, représentant un concert dans lequel une jeune fille, touchant du clavecin (*gravicembalo*), est accompagnée par un jeune page et par plusieurs autres personnages :

Come sono agili le belle dita
Di lei che tocca il gravicembalo
Con quella candida mano spedita !
Garzone armigero, confessa il vero :
Mentre accompagni la bella femmina,
Altro che sonito volgi in pensiero [2].

Zanotti a composé une tragédie, *Didone*, qui fut,

[1] Voyez planches XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX.
[2] « Comme ils sont agiles les beaux doigts de cette jeune fille qui

nous le croyons, représentée à Bologne, et publiée plus tard, en 1718. Ses poésies ont été imprimées en trois volumes in-8° (Bologne, 1741). Mais il s'en faut de beaucoup que ce recueil renferme tous ses vers. Il conserva, jusqu'à l'âge le plus avancé, la faculté de redevenir jeune par l'imagination; les *Lettere pittoresche* rapportent ses épîtres en vers adressées à son ami Bottari, dans lesquelles, malgré ses quatre-vingt-dix ans, l'aimable vieillard, comme notre Fontenelle, cherchait à se distraire des pensées tristes de la vieillesse. A quatre-vingt-huit ans, il plaisantait avec Bottari, sur la manie du badigeon qui avait fait irruption à Rome, et qui blanchissait impitoyablement les anciens marbres du Panthéon [1]. La même année il composa, sur la restauration, par Ercole Lelli, du groupe de Neptune de Jean de Bologne, un sonnet qui eut beaucoup de succès dans cette savante ville [2]. Enfin, l'année suivante, il composa pour l'Académie des Arcades son dernier sonnet, qui en vaut beaucoup d'autres [3].

touche du clavecin avec cette main blanche et légère! Jeune écuyer, avoue la vérité; pendant que tu accompagnes la charmante femme, tu penses en toi-même à tout autre chose qu'au son des instruments. »

[1] Voyez le sonnet :

Or tutto esser dee bianco, etc.

Bottari, t. IV, p. 220; lettre de Zanotti à Bottari, du 9 juillet 1762.

[2] Pur ti riveggio, o illustre mole altera. — Bottari, t. IV, p. 224, lettre du 20 août 1762.

[3] E ancor qui seggio, e ancor quest' aura spiro. — Bottari, t. IV, p. 227, lettre du 15 juillet 1763.

Il mourut en 1765, à quatre-vingt-onze ans, encore plein d'imagination et de vie.

Il avait fait connaissance avec Mariette à l'époque où ce dernier visita Bologne. Pendant plus de quarante ans, ils entretinrent des relations amicales. Zanotti eut recours à Mariette pour obtenir des renseignements sur les peintures exécutées par Nicolas Abbati dans l'ancienne galerie de Fontainebleau, sous la direction du Primatice. Mariette lui en envoya la description qui fut insérée par Zanotti textuellement en français, dans une note de la vie de Nicolas Abbati [1]. Cette description est d'autant plus précieuse, que ces peintures sont aujourd'hui détruites; car nous n'avons pas eu en France le bonheur de posséder des amateurs, des antiquaires ou des artistes qui, comme le custode de la bibliothèque de Saint-Marc, ou comme le secrétaire de l'Académie Clémentine, aient pris soin de conserver la représentation des peintures de cette ancienne résidence royale, en les fixant par la gravure. Zanotti envoya un exemplaire de son ouvrage sur les peintures de Tibaldi et de Nicolo Abbati à Mariette, qui apprécia tout le mérite de cette publication et en fit un grand éloge.

Le chanoine Louis Crespi, autre Bolonais, ne fut pas moins lié avec Mariette. Il était le second fils du peintre Joseph Crespi, surnommé l'Espagnol; non pas parce qu'il était né en Espagne, mais parce que dans sa jeunesse, ses camarades d'atelier, comme lui

[1] Le pitture dell' istituto di Bologna, p. 14, 15 et 16.

Bolonais, lui avaient donné ce surnom à cause de ses vêtements à l'espagnole [1]. Mariette avait connu Joseph Crespi en Italie; plus tard, il avait continué avec le fils les relations que la rencontre du père à Bologne avait fait naître.

Joseph Crespi, si l'on devait s'en rapporter à ses ennemis [2], était d'un caractère si bizarre et si difficile, que son fils Louis, pour se soustraire à ses extravagances, n'avait trouvé d'autre refuge que d'embrasser la profession monastique et de se faire Chartreux. Mais dégoûté bientôt de ce régime austère et du silence dans lequel il fallait vivre, il obtint de rentrer dans le monde, toutefois en se faisant prêtre, et se remit à la peinture. Bientôt, soutenu par la protection du cardinal Lambertini, alors archevêque de Bologne, et qui devint pape en 1740, sous le nom de Benoît XIV, il parvint à la dignité de chanoine de la collégiale de Sainte-Marie-Majeure, de Bologne, et fut admis, en 1753, par ce souverain pontife, au nombre de ses chapelains secrets. Louis Crespi, admirateur outré de l'école de Bologne, fut occupé toute sa vie à repousser les attaques dirigées contre les artistes, ses compatriotes, et à combattre les critiques composées contre l'ouvrage du chanoine comte Malvasia, leur historien et leur panégyriste. On sait avec quelle exagération et souvent même avec quelle injustice, l'auteur de la *Felsina Pittrice* exalte les artistes de

[1] Bottari, t. VII, *Appendice*, p. 291-292.
[2] *Id.*, *ibid.*

sa ville natale, et rabaisse les maîtres de toutes les autres écoles, particulièrement ceux de l'école de Raphaël. De ce côté-ci des Alpes, on n'a jamais pris beaucoup d'intérêt à ces discussions passionnées, qui dégénèrent presque toujours en de violentes disputes. Mais de l'autre côté des monts, tout ce qui se rattache à la gloire d'une ville, vantée outre mesure aux dépens des autres, non moins qu'aux dépens de la vérité, attire toujours d'une part les sympathies les plus vives, et de l'autre les critiques les plus amères et les récriminations les moins ménagées. Ce sentiment, qui existe en Italie encore de nos jours, mais à un bien moindre degré que dans le dernier siècle, prend sa source dans les anciennes rivalités municipales, toujours entretenues par les nombreux gouvernements qui se sont partagé cette belle contrée. Louis Crespi avait été élevé à Bologne dans cet esprit exclusif de localité, dans cet amour passionné du pays natal. Il ne fut pas toujours juste envers les autres villes, et dénigra leur gloire, croyant par là mieux relever celle de sa chère patrie. Il attaqua particulièrement les jugements portés par Bellori, dans sa description des peintures de Raphaël [1]; mais si ses critiques sont quelquefois fondées, son style est d'une diffusion, d'une exubérance au moins égale à celui de l'auteur de la *Felsina Pittrice*, qu'il paraît avoir voulu prendre pour modèle. Ce n'est pas que le chanoine manquât d'esprit :

[1] Bottari, t. III, nº cxc, p. 387 et suiv., lettre au comte Algarotti.

il en avait beaucoup, peut-être même un peu trop; mais cet esprit est étouffé sous les développements sans cesse renaissants de sa faconde intarissable. Toutefois, on doit reconnaître que Louis Crespi avait le véritable sentiment de l'art, lorsqu'il s'élevait énergiquement, dans sa lettre au comte Algarotti, contre les restaurations maladroites des chefs-d'œuvre à fresque de Raphaël et d'autres illustres maîtres, et contre le badigeonnage des églises et des musées. Il démontre avec beaucoup de verve, que ces restaurations ne peuvent avoir d'autre effet que de détruire ce qui reste encore intact de l'œuvre du maître, et que le badigeon à la chaux, à la manière moderne, noie, dans un reflet uniformément blanc, les murailles qui devraient faire ressortir, par des tons plus foncés, les tableaux et les fresques. Algarotti partageait sur ce point l'opinion du chanoine. Dans sa réponse, du 15 août 1756 [1], il prouve qu'en voulant faire revivre, par une restauration, une peinture à fresque, on risque de perdre entièrement les parties que le temps avait respectées. Il rappelle à ce sujet l'anecdote racontée par le Dolce, dans son Dialogue de la peinture. — Fra Sebastiano avait refait, dans les chambres du palais du pape, quelques têtes de Raphaël qui avaient été gâtées par les Allemands dans le sac de Rome. Le Titien les ayant vues, demanda à Fra Sebastiano lui-même qui l'avait conduit dans ces chambres, « quel

[1] Bottari, t. III, p, 418, n° CXCI.

était l'ignorant et le présomptueux qui avait barbouillé ces visages, ne sachant pas que ce fût Sébastiano lui-même qui les avait repeints; mais étant frappé de la différence étrange qu'il remarquait entre ces têtes et les autres. »

Dans une autre lettre au comte Algarotti[1], le chanoine Crespi, continuant sa campagne contre les restaurateurs de tableaux, démontre également bien, mais avec sa proxilité ordinaire, que les peintures à l'huile ne sont pas plus susceptibles d'être restaurées que les fresques. Nous renvoyons à sa lettre ceux des lecteurs qui voudraient étudier à fond cette curieuse question. Elle n'est pas sans importance pour l'art; car on peut dire que la manie des restaurations a perdu presque autant de tableaux que toutes les autres causes de destruction réunies. Louis Crespi avait donc entièrement raison de blâmer énergiquement cette dangereuse manie, qui s'attaque sans respect aux œuvres des maîtres, et les transforme en pastiches informes.

Une des lettres les plus intéressantes du chanoine est celle dans laquelle il raconte à Bottari, à la demande de Mariette, la vie de son père, Joseph Crespi[2]. Ce peintre, sans être comparable aux grands artistes de l'école de Bologne, n'était cependant pas sans talent. Il étudia toute sa vie les effets de la lumière, et il acquit des connaissances spéciales sur le rayonnement du soleil et sur les effets qu'il

[1] Bottari, p. 419, n° CXCII.
[2] *Id.*, *ibid.*, p. 443, n° CXCIII.

produit sur les différents corps qui lui sont opposés. Il obtint la protection des cardinaux Spinola et Lambertini, qui lui firent souvent des commandes. Lambertini l'honorait d'une amitié toute particulière, et l'avait admis dans sa société intime. Le chanoine raconte une anecdote qui montre que cet illustre prélat avait su conserver, au milieu des plus hautes dignités de l'Église, toute la bonhomie spirituelle de sa ville natale. Le cardinal-archevêque de Bologne avait commandé son portrait en pied à Joseph Crespi, et il venait poser chez le peintre. Cet artiste avait toujours eu une extrême répugnance à laisser marier ses enfants. Selon le témoignage de son fils Louis, il suffisait, pour exciter sa colère, de mettre la conversation sur ce sujet. Ce sentiment, d'après l'appréciation de son fils, provenait chez lui d'un amour excessif qu'il portait à ses enfants. Il ne pouvait admettre l'idée de les voir se séparer de lui, et il voulait qu'ils vécussent toujours unis à ses côtés, sans que rien pût troubler son repos. « Ceci expliqué, continue son fils, un jour que le cardinal était venu poser dans notre maison, et que mon père était occupé à le peindre, un de mes frères entra dans la chambre, apportant une lettre arrivée par la poste, et écrite à mon père par un autre de mes frères qui était à Modène pour affaires. Le cardinal se fait aussitôt remettre la lettre, disant à mon père, en l'ouvrant, qu'il continuât à peindre et qu'il lui en ferait lecture. L'ayant ouverte, il commença à lire très-vite, inventant une

lettre de sa façon, dans laquelle le fils absent, se jetant aux pieds de son père avec toutes les expressions de l'humilité et du repentir, lui demandait pardon et lui exposait que, subjugué par une passion irrésistible, il avait épousé une certaine Apollonie, laquelle..... Mais, à ce passage, mon père se lève précipitamment, jette à terre palette et pinceaux, renverse son escabeau, l'huile, le vernis et tout ce qui se trouve à sa portée, poussant en même temps mille exclamations les plus incohérentes. A ce spectacle, le cardinal fut pris d'un tel accès de fou rire, qu'il ne pouvait plus parler, et pendant qu'il riait ainsi de bon cœur, mon père s'abandonnait au désespoir. Au bout de quelques instants, le prélat se lève pour le calmer et lui faire comprendre que c'était une plaisanterie de son invention. Mais ne pouvant donner cette explication sans rire, mon père l'évitait en fuyant par la chambre tout en se désespérant, et le cardinal le suivait en riant. Enfin il put lui mettre la lettre entre les mains et la lui faire lire; alors mon père fut pleinement rassuré. Ainsi se termina la séance de cette matinée. Depuis lors, toutes les fois que Son Éminence venait à la maison pour voir mon père, il ne manquait pas, avant de descendre de carrosse, de lui dire en plaisantant « qu'il fût sans inquiétude, parce qu'il n'amenait pas avec lui la signora Apollonie. »

Mariette recherchait les dessins de Joseph Crespi. Dans le catalogue de son cabinet[1], on en trouve

[1] P. 61.

trois que le chanoine lui avait sans doute envoyés. Ce dernier faisait beaucoup de cas du savoir et du goût de l'amateur parisien, et il vante son mérite à Bottari [1].

Louis Crespi avait étudié le dessin et la peinture sous la direction de son père ; mais il n'y avait que médiocrement réussi. Aussi s'était-il réfugié dans les portraits, et encore il n'y fut guère au-dessus du passable. Son ambition aurait été de faire partie de l'Académie Clémentine de Bologne, comme *Accademico di merito ;* mais son père y avait laissé des ennemis, et lui-même, peu retenu dans ses paroles, s'était attiré la haine des membres les plus influents de ce corps. Il en fut donc écarté sur la motion du sculpteur Ercole Lelli, qui tourna sa présentation en ridicule, en disant à ses confrères « que les prêtres et les chanoines doivent se consacrer entièrement au service de l'autel et du chœur [2]. »

Le chanoine, ainsi repoussé. résolut de se venger de l'Académie. Bottari l'avait engagé à écrire les vies des peintres bolonais que Gio-Pietro Zanotti, empêché par son grand âge, n'avait pas eu le temps de publier. Telle fut l'origine de l'ouvrage de Louis Crespi intitulé (comme faisant suite à celui de Malvasia) : *Felsina pittrice, vite de' pittori Bolognesi, tomo terzo, Paglierini, in Roma,* 1769, in-4°. Cet ouvrage, écrit sous l'inspiration de la rancune, excita les plus violentes récriminations des membres de l'Académie

[1] Lettre du 28 juillet 1760, t. IV, p. 427-429, n° CLXXXIII.
[2] Bottari, appendice al settimo volume, p. 294-295.

Clémentine. Un d'entre eux, le conseiller Bianconi [1], se charga de répondre au nom de tous, et entreprit de démontrer, dans plusieurs lettres, les erreurs manifestes et pour ainsi dire volontaires, dans lesquelles l'ardent chanoine était tombé. Ces discussions n'eurent que peu de retentissement en France, et Mariette paraît y être resté complétement étranger. Elles ne l'empêchèrent pas de vivre avec Louis Crespi dans la meilleure intelligence, et d'entretenir des relations basées sur un échange de bons procédés.

En 1740, Mariette eut la douleur de perdre Crozat. Cet illustre amateur avait légué au marquis du Châtel ses tableaux, ses livres d'art, ses bas-reliefs, terres cuites et autres curiosités. Mais, alliant la charité chrétienne au véritable amour de l'art, il avait voulu, par ses dernières dispositions, que sa collection de dessins, aussi nombreuse que choisie, ses pierres gravées antiques, ainsi que les planches et estampes qu'il avait fait graver, fussent vendues au profit des pauvres. Mariette fut choisi pour en rédiger le catalogue, et il s'en acquitta avec une supériorité remarquable. Il voulut donner par ce travail une dernière preuve de la reconnaissance qu'il conservait des bons conseils de Crozat, et montrer, en même temps, que, par son goût et son savoir, il était à la hauteur d'une tâche aussi difficile. Ayant à juger les dessins des principaux maîtres des diverses

[1] Opere di Bianconi, dans les classiques italiens, Milan, 1802, t. III, p. 33 et suiv.

écoles, il montre, dans ses appréciations, une science profonde, constamment soutenue par un goût pur et éprouvé. Ses jugements, insérés dans le catalogue à la suite de la nomenclature des dessins de chaque maître, sont empreints d'une concision qui n'enlève rien à leur clarté. En les lisant, on sent que Mariette possédait à fond le sujet qu'il traitait[1]. Ce catalogue, le premier en France qui soit sorti de l'ornière d'une sèche nomenclature, fit une grande sensation parmi les amateurs et les artistes ; il assura le premier rang à Mariette comme critique des œuvres d'art. La science des catalogues a été poussée très-loin dans le dernier siècle : ceux de Gersaint, entre autres, ont obtenu un grand succès. Mais il est à remarquer que Gersaint n'a fait que suivre en cela les idées de Mariette. Dans le *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de M. Quentin de l'Orangère*[2], Gersaint s'abrite derrière Mariette : « Nous avons déjà obligation à M. Mariette, dit-il, des instructions et des anecdotes dont il a bien voulu nous faire part dans le catalogue qu'il a fait pour la vente des dessins de M. Crozat.... » Comme Mariette, Gersaint désirait que les catalogues fussent l'occasion d'apprendre aux amateurs quelque chose de nouveau et d'intéressant. « Quelque instruit et quelque expérimenté qu'on soit, ajoute-t-il, on ne peut jamais être

[1] Nous donnons à l'appendice l'appréciation de Mariette sur la manière de dessiner des principaux maîtres.

[2] A Paris, chez Jacques Barrois, 1744, in-12, avec un frontispice, eau-forte de Cochin fils. — Avertissement, p. XIII.

sûr de tout savoir sur une matière, et nous sommes nés pour nous instruire les uns les autres. Chacun voit et examine les choses à sa façon ; on découvre souvent ce qu'un plus habile avait négligé ou n'avait pas aperçu ; et il ne faut, pour venir à bout de cette méthode, que de la bonne volonté et un peu de patience. » Ces réflexions, empreintes de la modestie qui sied au vrai savoir, sont fort justes ; et Gersaint, suivant l'exemple de son modèle, n'eut garde de manquer aux préceptes qu'il adressait aux autres.

Le catalogue de la collection de M. Crozat parut en 1741 [1], sous ce titre : *Description sommaire des dessins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat, avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux maîtres.*

Pour donner une idée de cette collection du véritable amateur qui l'avait réunie avec tant de soins, sans jamais reculer devant les dépenses, nous ne pouvons mieux faire que de laisser parler Mariette lui-même. Voici, en partie, la notice ou l'avis qu'il a placé en tête de son catalogue.

« On ne doit pas attendre de moi que je donne ici une description complète du cabinet de M. Crozat; une telle entreprise me conduirait trop loin, et elle est au-dessus de mes forces. Ce célèbre curieux s'é-

[1] Paris, chez Pierre-Jean Mariette, rue Saint-Jacques, aux Colonnes d'Hercule. — La famille Mariette avait adopté depuis longtemps, pour sa marque et son enseigne, les colonnes d'Hercule, avec cette devise : *Hœc meta laborum*. On y voit Hercule appuyé sur sa massue, assis entre deux fûts de colonne, au pied desquelles fleurissent le laurier et l'olivier.

tait borné, il est vrai, à ne placer dans son cabinet que des morceaux qui étaient du ressort du dessin; et cependant le recueil qu'il avait formé était devenu si immense, qu'une simple numération de chaque chose composerait seule un très-gros volume. Les tableaux des grands maîtres dont il avait fait choix, et ce sont presque tous des tableaux de premier ordre, passent le nombre de quatre cents; et les ouvrages de sculpture ne sont ni moins nombreux, ni moins considérables. Outre de précieuses statues de marbre et des bustes aussi rares, on admirait dans ce cabinet des bronzes de toute espèce, et, ce qui mérite une attention encore plus particulière, de merveilleux modèles en terre cuite de Michel-Ange, de Paul Véronèse, de François Flamand, de l'Algarde, de Bernin, de Melchior Caffa, d'Anguier et de l'illustre Le Gros, de tous ceux, en un mot, qui se sont acquis un grand nom dans la sculpture. M. Crozat s'était fait encore un très-grand recueil d'estampes de tous les maîtres, tant anciens que modernes. Il ne lui manquait aucun des livres qui traitent des arts dépendant du dessin. Peu à peu il avait formé la plus belle collection de pierres gravées qui fut jamais entre les mains d'aucun particulier; et quand on pense qu'il avait rassemblé *dix-neuf mille dessins*, on se sent autant saisi de surprise que d'admiration.

« . . . . . Je n'entreprendrai point, en parlant des dessins, de montrer tous les avantages qu'on en peut tirer, et combien leur connaissance est propre et nécessaire pour former le goût; je me bornerai à

faire l'histoire de cette portion du cabinet de M. Crozat, qui, pendant toute sa vie, avait mérité tous ses soins. C'était celle sur laquelle il s'était le plus étendu : et avec quel bonheur n'y avait-il pas réussi ? Dès l'année 1683, c'est-à-dire dans le temps qu'il était encore à Toulouse, il avait commencé à acquérir des dessins de La Fage. Mais quand M. Crozat fut venu à Paris, et qu'il eut vu entre les mains des principaux curieux les dessins des grands maîtres d'Italie, alors il n'épargna ni peines ni dépenses, pour se procurer des ouvrages de ces maîtres du dessin. M. Jabach, dont le nom subsistera pendant longtemps avec honneur dans la curiosité, en vendant au roi ses tableaux et ses dessins, s'était réservé une partie des dessins, et ce n'étaient pas certainement les moins beaux. M. Crozat les acquit de ses héritiers. Il eut encore une partie de ceux qui avaient appartenu à M. de la Noüe, l'un des plus grands curieux que la France ait eus, et bientôt il réunit à son cabinet les dessins que l'illustre mademoiselle Stella avait trouvés dans la succession de M. Stella, son oncle, et qu'elle avait conservés précieusement toute sa vie. L'abbé Quesnel avait acheté les dessins de M. Dacquin, évêque de Séez, parmi lesquels il y en avait d'excellents de Jules Romain. Il avait eu les débris de la fameuse collection des dessins de Vasari ; il céda l'une et l'autre à M. Crozat, qui acheta encore des héritiers de M. Pierre Mignard, deux volumes de dessins des Carraches, que cet habile peintre avait apportés de Rome. Après la mort de M. Bour-

daloue, de M. Montarsis, de M. de Piles et de M. Girardon, tous noms célèbres dans la curiosité, M. Crozat choisit à leurs ventes ce qu'il y avait de plus singulier en dessins dans leurs cabinets. S'il fallait suivre M. Crozat dans toutes les autres acquisitions qu'il fit en France, on ne finirait point; car tout allait à lui, et il ne laissait rien échapper.

« Le sieur Corneille Vermeulen, fameux graveur d'Anvers, faisait assez régulièrement tous les ans le voyage de Paris, et il ne manquait guère d'apporter avec lui des dessins singuliers. Ces dessins étaient presque toujours pour M. Crozat; et c'est ainsi que sont entrés dans son cabinet plusieurs dessins de Raphaël et d'autres grands maîtres, d'une singulière beauté, et tous les grands et superbes dessins de Rubens, qui sortaient du cabinet d'Antoine Triest, évêque de Gand.

« Si quelque vente considérable de dessins était indiquée dans les pays étrangers, M. Crozat ne manquait pas d'y envoyer ses commissions. La vente du cabinet de milord Sommers, à Londres, et celle de M. Vander Schelling, à Amsterdam, ont augmenté son cabinet d'une infinité de dessins capitaux. Avec quel regret, ceux qui ont connu particulièrement M. Crozat, ne lui ont-ils pas souvent entendu parler du célèbre cabinet de M. Flinck, de Rotterdam, que milord duc de Devonshire lui avait enlevé!

« Telles sont, à peu près, les acquisitions que M. Crozat a faites en France et dans les Pays-Bas.

Mais, tout importantes qu'elles sont, elles ne paraissent pas cependant comparables à celles qu'il a faites en Italie. Dans le voyage qu'il y fit, en 1714, il rapporta de ce pays des trésors en fait de dessins. En passant à Bologne, il acheta des héritiers des sieurs Boschi leur cabinet tout entier, qui venait originairement du comte Malvasia. Il trouva, à Venise, chez M. Chelchelsberg, des têtes au pastel, et d'autres dessins du Baroche, qui sont sans prix. A Rome, il recueillit la collection de dessins de Carlo Degli Occhiali; celle d'Augustin Scilla, peintre sicilien, qui contenait un grand nombre de dessins de Polydore de Caravage, et celle du chanoine Vittoria, Espagnol, élève et ami de Carle Maratte. Mais l'occasion où il fut, ce semble, le mieux servi par la fortune, ce fut dans la découverte qu'il fit à Urbin, d'une partie considérable de dessins de Raphaël, tous d'une conservation parfaite, qui se trouvaient encore entre les mains d'un descendant de Timothée Viti, l'un des plus habiles disciples de ce grand peintre. J'ignore en quel temps M. Crozat vit passer dans son cabinet les dessins qui viennent des sieurs Mozelli, de Vérone, et le recueil qu'avait formé un cardinal de la maison de Santa-Croce, qui vivait à Rome dans le dernier siècle; mais ce qui est certain, ces deux collections ne contenaient que des dessins excellents. M. Crozat, de retour à Paris, continua d'entretenir des correspondances en Italie, et il en fit venir, en différents temps, la collection entière du sieur Pio, de Rome; celle du sieur

Lazari, de Venise, du chevalier Ascagne della Penna, de Pérouse, dont il est parlé avec éloges dans la description des peintures de cette ville par le père Morelli; et enfin, le beau choix de dessins que Laurent Pasinelli, fameux peintre de Bologne, s'était fait pour lui-même, avec un goût digne de son savoir : à quoi il faut ajouter les dessins de Dom Livio Odescalchi, qui furent donnés à M. Crozat, lorsque S. A. R. le duc d'Orléans, régent, acheta les tableaux de ce prince. —Ce ne sont pas, comme on le voit, des dessins achetés un à un; ce sont des cabinets entiers, et des cabinets de première réputation qui se sont réunis chez M. Crozat, et qui ont fait du sien le plus grand cabinet de dessins qui, on ose le dire, ait jamais été. Je me borne à cet éloge, et je pense que je ne puis aussi mieux louer celui qui a possédé de si belles choses. On ne se détermine à les rassembler qu'autant qu'on les aime, et qu'on en sait connaître le prix. Mais, ce qui achève l'éloge de M. Crozat et qui lui est infiniment honorable, il n'aimait point ses dessins pour lui seul; il se faisait, au contraire, un plaisir de les faire voir aux amateurs toutes les fois qu'ils le lui demandaient, et il ne refusait pas même d'en aider les artistes. »

Mariette ne s'est pas borné à donner une sèche nomenclature des dessins de M. Crozat; il a fait précéder l'œuvre de chaque maître de réflexions critiques, dans lesquelles la manière de l'artiste est appréciée avec justesse. Ses jugements sont d'autant plus précieux, qu'ils portent sur un grand

nombre de maîtres dont les dessins sont difficiles à réunir [1].

Lorsqu'on parcourt le catalogue Crozat, on est frappé de l'immense somme que l'acquisition de tant d'objets d'art dut coûter à cet amateur. La division des fortunes ne permet plus guère de nos jours de semblables dépenses : pour faire un tel sacrifice à l'amour du beau, il faut non-seulement être riche et avoir le goût de la curiosité, comme on disait dans le dernier siècle, mais il faut en outre pouvoir disposer librement d'une fortune considérable. Telle était la position de M. Crozat; et on peut dire qu'il ne vécut que pour créer et augmenter sans cesse sa collection. Mais il est triste d'ajouter, que cette réunion immense de tant d'objets si remarquables fut complétement dispersée après sa mort. Tel est le sort qui est réservé inévitablement à toutes les collections faites par les particuliers. Leurs héritiers n'ont pas les mêmes goûts; et d'ailleurs ils ne sont pas assez riches pour pouvoir se passer de l'énorme capital enfoui dans des tableaux, des livres ou des gravures. D'autres causes amènent également la dispersion des galeries fondées par des princes. C'est ainsi qu'en 1791, des appréhensions politiques, trop justifiées par les événements, déterminèrent la vente des pierres gravées, venant en grande partie du cabinet Crozat, tableaux, statues composant la galerie du duc d'Orléans, au Palais-Royal. Ces objets

[1] Voyez, à l'appendice, les réflexions de Mariette.

font aujourd'hui l'ornement des principales collections de l'aristocratie britannique.

Le catalogue Crozat, bien accueilli par les connaisseurs, fut suivi, à quatre ans d'intervalle, de la réimpression donnée par Mariette, en 1744, « du Recueil d'estampes, d'après les tableaux des peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas, et de France, et qui sont à Aix, dans le cabinet de M. Boyer-d'Aguilles, procureur général du roi au parlement de Provence, gravées par Jacques Cœlemans, d'Anvers, par les soins et sous la direction de M. Jean-Baptiste Boyer-d'Aguilles, conseiller au même parlement. »

Cette réimpression n'était pas uniquement une reproduction de la première édition de ce cabinet, publiée à Aix, en 1709; Mariette y avait ajouté plusieurs planches qui ne figuraient pas dans le premier recueil, et une description, donnée par lui-même, de chaque tableau, contenant le caractère de chaque peintre.

La savante ville d'Aix est certainement l'une des cités qui ont le plus contribué à introduire en France le goût des sciences et des arts. Tout le monde connaît les travaux de Peiresc, ses voyages, ses liaisons avec les plus célèbres artistes ses contemporains: Pierre de Cortone, en Italie, Rubens, en Flandres, Pierre Puget, à Marseille; la correspondance qu'il entretenait avec les hommes les plus distingués de tous les pays, son activité infatigable à se procurer et à réunir à Aix, dans sa maison, non-seulement les plantes les plus rares alors, mais aussi les œuvres

des arts et des sciences. L'exemple qu'il donnait à ses concitoyens trouva des imitateurs; et, parmi eux, Jean-Baptiste Boyer-d'Aguilles fut le plus illustre. Lié avec le grand Puget, Boyer-d'Aguilles avait eu le bonheur d'obtenir de cet artiste, peintre, sculpteur et architecte comme Michel-Ange, le plan complet de la reconstruction et de la décoration de l'hôtel d'Aguilles, à Aix, dont malheureusement il ne reste plus que des ruines. C'est là que Jean-Baptiste Boyer avait réuni une des plus intéressantes collections de tableaux des différentes écoles, achetés dans ses voyages, et plus tard, par l'intermédiaire de ses correspondants, en Italie, dans les Pays-Bas, et à Paris même. Mais, comme à un goût très-vif des belles choses, Boyer-d'Aguilles joignait un talent distingué pour la gravure, il résolut de laisser à la postérité le témoignage le plus fidèle de son amour pour les arts, en faisant graver sous ses yeux les principales œuvres de sa collection. L'artiste qu'il chargea de ce grand travail fut Jacques Cœlemans, d'Anvers, élève de Corneille Vermeulen. Appelé à Aix, vers 1694, Cœlemans employa quinze années consécutives à reproduire au burin les œuvres des principaux maîtres qui figuraient dans le cabinet de son patron. Pendant ce laps de temps, Cœlemans, toujours soutenu par l'ardeur de Boyer-d'Aguilles, et dirigé par ses conseils, grava près de cent planches, qui ne sont pas toutes également remarquables, mais dont quelques-unes ne le cèdent en rien à ce que la gravure a produit de plus parfait.

Il ne fut pas donné au magnifique amateur de jouir de la réalisation de ses désirs : tout était prêt pour la publication de son cabinet, lorsque la mort vint le surprendre, le 4 octobre 1709. Le graveur, obéissant à la pensée de son Mécène, publia seul, la même année, le recueil auquel sa réputation devait rester attachée.

C'est ce recueil que Mariette réimprima, en 1744, avec quelques changements. Il dut, sans doute, cet avantage à la liaison du marquis d'Argens, petit-fils de Jean-Baptiste Boyer-d'Aguilles, avec le comte de Caylus. Grâces à ces relations, Mariette put recueillir sûrement toutes les traditions qui se rattachaient à la collection du conseiller au parlement d'Aix, et les notices dont il a enrichi les planches gravées en acquièrent d'autant plus de prix. L'avertissement, placé par Mariette en tête de sa publication, en explique l'origine :

« .... Les estampes gravées par les soins de M. Boyer-d'Aguilles, et d'après les tableaux de son cabinet, annoncent presque toutes des artistes illustres. Les sujets en sont intéressants, et ce qui est un grand préjugé en faveur d'une telle collection, elle s'est faite dans le temps même que vivaient la plupart des peintres qui y occupent une place. Un pareil choix ne pouvait être que l'ouvrage d'un amateur dont le goût fin et délicat égalait un amour vif pour les beaux-arts. M. d'Aguilles fut ce connaisseur. Il était né avec de l'attrait pour la peinture ; mais cette inclination naturelle se changea en peu de temps en

une passion dont il ne lui fut pas possible de réprimer l'ardeur, lorsqu'ayant fait le voyage d'Italie, la vue des merveilles qu'on rencontre dans ce pays, la fréquentation des habiles gens qu'il y connut, eurent achevé de fortifier son goût, et qu'elles eurent multiplié ses connaissances. M. d'Aguilles ne se contenta pas cependant de voir et d'admirer; il voulut, en quittant l'Italie, se faire un fond qui pût, en quelque façon, le dédommager des belles choses dont il ne lui serait plus permis de jouir. Il recueillit quantité de tableaux, il acheta des estampes, des dessins, des sculptures qu'il apporta à Aix, et dont il se fit, pendant le reste de sa vie, un amusement d'autant plus permis, que son amour pour les beaux-arts, quelque vif qu'il fût, ne lui fit jamais perdre de vue les devoirs du magistrat... Profitant des leçons des personnes de l'art, et en particulier des avis du célèbre M. Puget, qui a fait l'honneur de la France, il devint insensiblement quelque chose de plus qu'un connaisseur parfait; car, non-seulement il se vit en état de porter un jugement sain sur les ouvrages, il put encore la plume, le pinceau, et le burin à la main, en produire lui-même, que des gens consommés dans l'art n'auraient pas eu honte d'avouer... »

La seconde édition du cabinet d'Aguilles contient cent planches, dont quelques-unes sont dues au burin de ce véritable amateur : ce sont celles qui ne portent pas de nom de graveur et qui sont marquées d'une étoile. Boyer-d'Aguilles a gravé, entre autres, *le frontispice, le portrait de la maîtresse de Paul*

Véronèse et *la Voix de celui qui crie dans le désert*, d'après Annibal Carrache; Cœlemans a gravé tout le reste. La manière de ce graveur est généralement trop noire; quelquefois aussi elle est lourde et indécise; mais, ainsi que le fait remarquer Mariette, « si elle n'avait pas toute la pureté de certains beaux burins, elle était fondue et propre à faire de l'effet, surtout lorsque les tableaux qu'elle avait à rendre étaient bien colorés ou entendus de clair-obscur. » Ce jugement est fort juste; aussi est-il à remarquer que Cœlemans excelle surtout à rendre Rubens. Le beau portrait d'un *docteur de Louvain*, qu'il a gravé d'après ce maître, en est la preuve la plus remarquable. Il en est de même de *la Reine des Anges*, d'après Van Dyck.

Mais l'œuvre de ce recueil la plus digne d'être admirée, nous paraît être le magnifique portrait du poëte Malherbe, d'après Finsonnius. Dans ce portrait, saisissant d'expression, de finesse de pointe et de clair-obscur, la belle figure du poëte se montre un peu mélancolique, et rappelle ses vers si connus :

« Elle était de ce monde, où les plus belles choses
« Ont le pire destin. . . . . »

On sait que Jean-Baptiste Boyer, un des ancêtres du patron de Cœlemans, mort doyen du Parlement d'Aix, en 1637, était beau-frère de Malherbe; ils avaient épousé les deux sœurs. Les livres et les manuscrits de Malherbe passèrent plus tard, à titre

d'héritage, dans la famille Boyer, avec le portrait peint par Finsonnius. La gravure de ce portrait fait le plus grand honneur à Cœlemans, et si toutes les autres planches étaient à cette hauteur, l'artiste ne mériterait que des éloges. Mais il n'a pas également bien réussi à rendre les tableaux des autres peintres qu'il avait à reproduire. Quelques-uns laissent beaucoup à désirer; nous citerons entre autres les paysages de Castiglione, qui sont assez mal rendus. Néanmoins, lorsqu'on réfléchit que ce graveur, dans l'espace de moins de quinze années, a pu buriner les œuvres les plus diverses, depuis celles de Raphaël, du Titien, de Paul Véronèse, de Rubens, du Puget, du Poussin et du Guaspre, jusqu'aux fleurs de Mario Nuzzi, aux batailles du Cerquozzi, aux paysages de Vander Cabel, et aux déssins de La Fage, il est impossible de ne pas être frappé de l'étendue de sa science et de la variété de son génie. Cette flexibilité apparaît surtout, dans deux compositions qui ne rentrent pas parmi celles que le graveur réussissait le mieux à rendre; nous voulons parler du *Parnasse* de Lesueur, d'après un dessin de ce maître, et du *David vainqueur de Goliath, couronné par la Renommée*, d'après le Poussin. Ces deux magnifiques sujets reproduisent dignement les éminentes qualités qui distinguent les deux chefs de l'école française, et si l'on trouve dans l'œuvre du Poussin toute la force, toute la beauté de son style, dans son expression la plus élevée, le dessin de Lesueur n'est pas moins étonnant, et il soutient,

sans désavantage, la comparaison avec le souvenir du *Parnasse* de Raphaël.

On voit quels trésors Jean-Baptiste Boyer-d'Aguilles avait su réunir dans son cabinet. Si, dans la suite des temps, cette collection a été dispersée, à ce point qu'on a peine à retrouver de nos jours quelques-uns des tableaux qui en faisaient l'ornement, néanmoins, plus heureux que tant d'autres, le célèbre amateur d'Aix revit dans les gravures de Cœlemans et dans ses propres œuvres, et la publication de Mariette permet d'apprécier son goût éclairé et le noble emploi qu'il sut faire de sa fortune [1].

Quelque temps après la réimpression du cabinet de Boyer-d'Aguilles, Mariette fut consulté par le chevalier Gaburri, de Florence, dans une circonstance qui montre quelle estime les plus savants Italiens savaient faire de ses connaissances profondes, sur tout ce qui se rattachait à la biographie des grands artistes de ce pays et à l'histoire de leurs œuvres.

Le célèbre antiquaire Gori, qui a fait revivre tant de monuments, tant d'inscriptions de l'ancienne Étrurie, et auquel toutes les gloires de la Toscane étaient également chères, avait résolu de publier une

[1] Voyez dans le premier volume des peintres provinciaux par M. de Pointel de Chennevières, p. 97 et suiv., les chapitres consacrés a J.-B. Boyer-d'Aguilles ; voyez aussi au cabinet des estampes, Bibliothèque impériale, l'édition de son cabinet publiée par Mariette en grand in-folio.

nouvelle édition de la vie de Michel-Ange, par Condivi, en l'accompagnant d'explications propres à faire apprécier le génie de l'artiste. Il ne paraît pas que Gori fût personnellement lié avec Mariette; mais la correspondance que ce dernier entretenait depuis longtemps avec Gaburri, leur ami commun, lui permit d'entrer en relations avec l'amateur français. Il lui fit demander par Gaburri des annotations sur la biographie de Michel-Ange et sur ses œuvres. Mariette s'acquitta de cette tâche avec cet esprit de critique et de sagacité, ce goût sûr, cette profondeur et cette variété de connaissances acquises, qu'il savait apporter dans de semblables matières. Les notes de Mariette parurent si remarquables à Gori, qu'il se décida à les publier avec le premier volume de la vie de Michel-Ange, qu'il fit paraître à Florence, en 1746. Mariette ne s'attendait pas à l'honneur de voir publier son travail. Dans une note de sa main, qu'il a écrite sur l'ouvrage que Gori lui envoya, et qui est aujourd'hui à la Bibliothèque impériale, après avoir relevé quelques erreurs échappées à Gori dans le corps de l'ouvrage, il ajoute : « M. Gori se trompe encore, lorsqu'en rendant compte, dans la préface, des additions qui enrichissent son édition, il me fait l'honneur, à la page XVII, de m'assigner la qualité de peintre; elle ne m'appartient pas; je me contente de celle de libraire et d'amateur. — Autre négligence : Je me nomme Pierre-Jean, et il ne me nomme que Pierre. Tout cela vient de ce qu'il m'a fait imprimer sans me consulter, et c'est de quoi

j'aurais à me plaindre. Ce n'est pas que je désavoue ce que j'ai écrit; je ne crois pas m'être trompé dans la discussion des faits que j'ai rapportés. Mais si j'eusse pensé qu'on dût rendre publiques ces observations que m'avait demandées M. le chevalier Gaburri, peut-être n'y aurais-je rien changé pour le fonds ; je les aurais seulement pu étendre davantage, et je les aurais au moins travaillées avec plus de soin. Elles n'y auraient que gagné, et elles m'auraient fait plus d'honneur. »

Ces scrupules d'une véritable modestie n'enlèvent rien au mérite des réflexions critiques de Mariette sur Michel-Ange : elles sont bien dignes d'être consultées. On y voit qu'il avait étudié à fond l'art italien, et particulièrement tout ce qui, de près ou de loin, pouvait avoir quelque rapport avec la vie et les œuvres des chefs des différentes écoles de ce pays. Pour donner une idée de l'opinion de Mariette sur Michel-Ange, nous citerons ici son appréciation du *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine :

« Par rapport au tableau du *Jugement dernier*, on a reproché deux choses à Michel-Ange : qu'il avait blessé l'honnêteté en y introduisant une si prodigieuse quantité de figures nues dans toutes sortes d'attitudes, sans égard pour la sainteté du lieu ni des personnes; et qu'il n'était pas moins blâmable d'avoir mêlé le sacré avec le profane, en introduisant dans un sujet chrétien la barque de Caron et d'autres fictions empruntées du paganisme. — A cela

on peut répondre, que pendant longtemps ce mélange monstrueux a eu lieu en Italie. Témoin Dante, Pétrarque, l'Arioste, Sannazar. Michel-Ange est donc excusable de s'être donné, en peinture, une licence que tant de grands hommes se permettaient en poésie. On ne croit point pécher, quand on peut s'autoriser d'exemples reçus. Or Michel-Ange, en représentant son Caron, suivait les idées de Dante, dont il était grand admirateur. Le génie prodigieux de ce grand poëte se retrouve, pour ainsi dire, dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange. — Quant au premier reproche, il est plus difficile d'excuser Michel-Ange. En tous pays, en tous temps, pour quelque motif que ce soit, il n'est pas permis de rien faire qui puisse nuire aux mœurs, ni qui soit contraire à la religion. Par conséquent, Michel-Ange est fort répréhensible d'avoir exposé tant de nudités à découvert, et surtout dans un lieu destiné au culte divin. — Il voulait montrer son savoir, mais à quelles conditions? Aussi délibéra-t-on, dans la suite, de faire effacer la peinture, sous le pontificat de Paul IV; si on la laissa subsister, ce ne fut qu'au moyen de quelques draperies dont on fit couvrir les parties les plus obscènes par un peintre (Daniel de Volterre), qui en acquit le nom de *Braghettone*. Un de ceux qui s'est le plus élevé contre Michel-Ange sur ce sujet, est Louis Dolce, dans son dialogue sur la peinture, intitulé : *l'Aretino*. Vous pourrez voir toutes les raisons qu'il met dans la bouche de l'Arétin. Il aurait pu, ce me semble, choisir un auteur plus

respectable; et d'ailleurs l'Arétin était lié d'amitié avec Michel-Ange, au point de lui avoir envoyé une idée pour le tableau du *Jugement dernier.* »

Mariette a raison de blâmer les nudités introduites par l'artiste florentin dans son tableau peint sur les murs de la chapelle Sixtine, et de s'étonner en même temps que l'Arétin en ait fait la critique. Peut-être, l'Arétin voulut-il se venger du dédain avec lequel le fier Buonarotti avait reçu l'idée qu'il lui avait envoyée pour représenter le *Jugement dernier,* ainsi que nous l'avons raconté ailleurs [1].

En expliquant les particularités les plus obscures de la vie de Michel-Ange, et en signalant ses œuvres les moins connues, Mariette ne manque pas d'indiquer les dessins qu'il possédait de ce grand homme. Il vante avec complaisance le fameux dessin de cette main attribuée alors au Buonarotti, mais que des connaisseurs de notre temps ont cru devoir restituer à Annibal Carrache. Condivi, dans sa biographie de Michel-Ange, raconte que le cardinal de Saint-Georges, ayant envoyé demander à l'artiste florentin s'il était réellement l'auteur d'une statue de Cupidon, qui lui avait été vendue pour antique, Michel-Ange ne fit autre chose que de prendre une plume, dessiner une main et la donner, pour preuve de la vérité du fait [2]. Ce dessin, acheté en Italie par Jabach, passa entre les mains de M. Bourdaloue, que Mariette qualifie de fameux curieux, et fut acheté

[1] *Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 315 et suiv.
[2] Condivi, § XVIII; voyez aussi le catalogue Crozat, p. 4.

ensuite par Crozat, du cabinet duquel il parvint à Mariette. Gravé par le comte de Caylus, et lithographié de nos jours pour la vie de Michel-Ange de M. Quatremère de Quincy, il est maintenant au Louvre. Mariette était convaincu de son authenticité. Il écrivait à Bottari, le 4 août 1758 [1] : « J'ai mis à part une estampe gravée par le comte de Caylus, de la fameuse main faite par Michel-Ange, de laquelle j'ai le dessin original. C'est une estampe rare, parce qu'on ignore ce qu'est devenu le cuivre ; mais, par hasard, j'en possédais deux épreuves, et je partage avec vous, avec le plus grand plaisir. » Bottari, de son côté, ne doutait pas de l'origine de cette main, et il fit insérer la reproduction de la gravure du comte de Caylus, dans le VIe volume, p. 69, de l'édition qu'il publia de Vasari, édition pour laquelle il mit fréquemment le savoir de Mariette à contribution. — Malgré l'autorité qui s'attache à l'appréciation de connaisseurs aussi exercés que Crozat, Mariette et Bottari, nous devons avouer que le dessin de cette main, quoique beau, ne nous a jamais paru mériter l'éloge extraordinaire qu'on en a fait dans le dernier siècle. Gaburri, en demandant à Mariette de lui envoyer la gravure de cette main, lui disait, dans une lettre du 4 octobre 1732 [2] : « Je sais bien que M. Crozat possède un très-grand nombre de dessins tous beaux et rares, mais n'eût-il que cette seule main, elle suffirait à elle seule pour

[1] T. III, n° CCXXIV, p. 540-541.
[2] Bottari, t. II, n° XCIX, p. 359.

le rendre célèbre, comme il l'est dans le monde entier, parce qu'elle est véritablement un trésor. » M. Quatremère de Quincy, dans sa Vie de Michel-Ange [1], après avoir raconté, d'après Condivi, l'anecdote du Cupidon du cardinal de Saint-Georges, nous montre le Buonarotti improvisant cette main à la plume, et ajoute que « c'est à ce trait plein de savoir et de hardiesse qu'on peut appliquer le proverbe latin *ex ungue leonem.* » — Sans chercher à savoir si ce dessin est réellement de Michel-Ange ou de l'un des Carraches, comme on le prétend aujourd'hui, nous ne pouvons y voir qu'un trait jeté à la hâte, hardi, mais lourd et surchargé, et ne méritant pas tant de bruit. Nous comprenons qu'on reste en extase devant les mains de la Joconde de Léonard de Vinci; car il est impossible de rien imaginer de plus parfait comme art, de plus délicat, de plus vivant comme nature; mais la main attribuée au Buonarotti ne sera toujours qu'une ébauche qui ne peut donner aucune idée du génie du peintre de la Sixtine, ou du sculpteur du Moïse de Saint-Pierre-aux-Liens.

Mariette possédait, de l'auteur du *Jugement dernier*, d'autres dessins dont l'authenticité n'est pas contestable. Le musée du Louvre en a recueilli une partie. On y peut admirer entre autres celui de David combattant Goliath; celui de la Vierge destinée au tombeau des Médicis à Florence. On y voit aussi une tête de Faune ou Satyre de grandeur presque natu-

[1] P. 18.

relle, que Michel-Ange a dessinée à la plume avec tout l'art et la science dont il était capable, ainsi que le dit Mariette [1], « sur une autre tête de femme au crayon rouge, qui avait été dessinée précédemment sur le même papier par un pauvre ignorant, peut-être le fameux Menighella di Val d'Arno, dont parle Vasari. On voit encore paraître au travers du beau travail de Michel-Ange, cette tête de femme au crayon rouge, qui était aussi de profil, et il y a apparence que celui qui l'aura faite, étant venu demander à Michel-Ange qu'il la lui corrigeât, celui-ci, pour se moquer, aura transformé la tête de femme en une tête de Faune; parce qu'effectivement l'autre était si mauvaise, qu'il n'était pas possible de l'améliorer en y ajoutant seulement quelques traits. Peut-être aussi que Michel-Ange se sera réjoui ainsi aux dépens de quelqu'un de ses condisciples, qui travaillait en dépit de Minerve; car, examinant la manœuvre du dessin, je trouve que le maniement de la plume tient beaucoup de la manière de Michel-Ange dans sa jeunesse. Il arrangeait alors ses tailles avec plus de soin, son dessin imitait davantage la gravure que lorsqu'il fut parvenu à un âge plus mûr. Quoi qu'il en soit, ce badinage de Michel-Ange est une chose curieuse. »

[1] Dans ses observations sur le § XLVII de la *Vie de Michel-Ange par Condivi*. Ces observations existent au cabinet des estampes, parmi les manuscrits de Mariette. Elles viennent d'être imprimées dans l'*Abecedario* de Mariette, que publie M. de Chennevières, à la suite des *Archives de l'art français*, 1852, p. 208 et suiv.

Nous avons dit que les observations de Mariette sur Michel-Ange furent réunies à l'édition que le savant Gori donna en 1746, à Florence, de la vie de cet artiste par Condivi. La même année, Mariette adressa au comte de Caylus une lettre sur la fontaine de la rue de Grenelle, au faubourg Saint-Germain, que le bureau de la ville venait de faire exécuter par le sculpteur Bouchardon [1].

Né à Chaumont en Bassigny, en 1698, Edme Bouchardon, après avoir étudié la sculpture chez Coustou le jeune, et remporté le grand prix de l'Académie, le 29 août 1722 [2], partit, comme pensionnaire du roi, pour Rome, où il resta plus de dix années, « livré, avec ardeur, comme le dit le comte de Caylus, à l'antique, aux grands maîtres modernes et à la nature. On ne peut rendre compte du nombre des études qu'il avait faites dans tous les genres à Rome, et il est certain que, par goût et par raison, il en fit sa principale occupation pendant son séjour. Aussi était-il en état d'exécuter le plus grand comme le plus petit objet, avec une égale facilité et un égal degré de perfection. » Les pierres gravées du Cabinet du Roi, qu'il avait dessinées pour le comte de Caylus, en sont une preuve. Ce recueil fut donné par le comte à son ami Mariette, et devint plus tard

[1] Cette lettre ne fut imprimée qu'en 1762, à la suite de la vie d'Edme Bouchardon, par le comte de Caylus; petit in-12.

[2] Son morceau de réception à l'Académie, en 1745, Jésus-Christ portant sa croix, est au Louvre, dans la salle de la sculpture française qui porte son nom.

l'ornement du *Traité des pierres gravées*, sur lequel nous reviendrons.

De retour à Paris, vers 1733, Bouchardon y vécut dans l'intimité de ces deux illustres amateurs, toujours empressés à encourager le véritable talent. Il dut à leur appui d'être choisi, trois ans plus tard, par M. de Maurepas, alors secrétaire d'État de la maison du roi, pour dessinateur de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Il remplit cette fonction jusqu'à sa mort, arrivée en 1762, de manière, dit le comte de Caylus, à faire honneur aux médailles que la France a frappées sur ses dessins.

Mais c'est surtout comme sculpteur que Bouchardon a laissé une réputation justement méritée, et la fontaine de la rue de Grenelle, au faubourg Saint-Germain, qu'il fut chargé d'exécuter, est un témoignage éclatant du talent de cet artiste dans la statuaire et la décoration monumentale.

Mariette nous apprend, dans sa lettre du comte de Caylus, que la première pierre de cet édifice fut posée sur la fin de l'année 1739, et qu'il fut entièrement terminé au commencement de 1746. On sait que cette fontaine « représente la ville de Paris, assise sur une proue de vaisseau et regardant le fleuve de la Seine et la rivière de la Marne, qui, couchés à ses pieds, paraissent eux-mêmes se féliciter du bonheur qu'ils ont de procurer l'abondance et de servir d'ornement à la grande ville qu'ils baignent de leurs eaux. La Seine, en tant que fleuve, est représentée sous la figure d'un homme robuste, qui tient un

aviron et qui a derrière lui un cygne se jouant parmi les roseaux. La Marne est figurée par une femme, qui a dans la main une écrevisse; et l'on remarque auprès d'elle deux canards qui sortent encore d'entre les roseaux, etc. »

On peut voir tout au long la description que fait Mariette de cette fontaine, et les éloges qu'il adresse à Bouchardon : « Ce qui fait que l'œil, dit-il, en considérant ce bel édifice, jouit d'un agréable repos, c'est la justesse et l'élégance des positions, c'est le parfait rapport de toutes les parties les unes avec les autres; c'est que tout y prend la forme pyramidale, si recommandée, si bien mise en pratique par le fameux Michel-Ange... La grande richesse de cet édifice vient de son extrême simplicité; et l'on y voit éclater de toutes parts ce goût pur de l'antique, ce goût solide et sage que donne seule l'étude de la belle nature. » Ces éloges sont en grande partie mérités : non pas que l'ordonnance générale et le style des ornements, et en particulier des statues, aient, comme le croyait Mariette, beaucoup de rapport avec l'antique : au contraire, nous louerons Bouchardon d'avoir su donner un caractère propre à ses figures, et spécialement à celle de la Marne; caractère qui, loin de leur nuire, montre une véritable originalité. Quant à l'édifice en lui-même, il est bien conçu et bien exécuté; il ne lui manque, pour produire tout son effet, que d'avoir un plus grand espace ménagé devant sa façade. Il est fâcheux qu'on n'ait pas songé, depuis 1746, à faire de cette belle

fontaine monumentale le point de vue d'une large place, et qu'on n'ait pas inondé son portique des eaux du fleuve et de la rivière qu'elle a la prétention de représenter : avec de l'espace, une perspective bien ménagée, une grande masse d'eau tombant en cascade, cette fontaine ne serait pas inférieure, comme ensemble, aux monuments de cette espèce qui décorent les places de Rome. Mais les deux portes laissées dans ses ailes, en empêchant que les eaux puissent tomber comme une nappe jaillissante, nuisent beaucoup à l'effet du monument. Néanmoins, cette fontaine qui n'a subi aucun changement depuis plus d'un siècle, circonstance à noter dans notre pays, peut encore passer aujourd'hui pour un spécimen remarquable de l'art de la statuaire et de l'architecture du temps de Louis XV. Le bureau de la ville de Paris fut si satisfait de cet édifice, que, sur la proposition de Michel-Étienne Turgot, alors prévôt des marchands, il voulut accorder à Bouchardon une pension viagère de quinze cents livres, en sus de la somme que la ville avait affectée aux dépenses de cette fontaine[1].

Bouchardon a joui pendant une notable partie du dernier siècle, de 1733 à 1762, d'une réputation considérable : on peut même dire qu'il a exercé sur

[1] Indépendamment de l'inscription placée au sommet de la fontaine, composée en l'honneur de Louis XV par le cardinal de Fleury, et qui a été conservée, il en existait une autre plus bas, sur la plaque de marbre entre les deux colonnes. Mariette la rapporte dans sa lettre, page 97.

l'art de la statuaire une influence décidée. De nos jours, on a réuni au Louvre, dans la salle qui porte son nom, ses plus belles statues. Elles présentent, pour l'étude de l'art français, pendant le dix-huitième siècle, un intérêt tout particulier. Elles montrent le profond savoir de l'artiste et son talent supérieur à traiter le marbre, « en l'assouplissant, comme le dit Mariette, jusqu'à faire sentir la chair même, touchée sans aucune manière, laissant voir toute l'expression de la peau et toute la justesse des muscles et des attachements. » Mais il est à regretter que ses figures affectent le plus souvent des poses et des expressions qui se ressentent de l'influence de l'époque où il a vécu. Sa statue de l'Amour n'est pas exempte de ce défaut : Bouchardon en a pris l'idée de l'Amour du Corrége, qui est maintenant à la galerie de Vienne[1]. La statue n'est pas inférieure au tableau du grand maître de Parme : elle fait le plus grand honneur à l'art français, et montre que, même au milieu d'une époque de décadence, la statuaire sut, mieux que sa sœur la peinture, conserver intactes les fortes études qui produisent les belles choses. Assurément, personne ne niera, en contemplant cette charmante statue, et en la comparant aux Vénus de Boucher, écloses à la même date, que Bouchardon ne fût resté le véritable dépositaire des saines traditions, de celles qui ne cèdent pas à la mode d'un moment, mais qui survivent à ses caprices. Mariette donna, dans le

[1] Le tableau du Corrége a été gravé par Bartolozzi.

Mercure du mois de mai 1750, une description de cette œuvre remarquable : on en trouvera le texte à l'appendice[1].

A peu près à l'époque où Mariette écrivait la lettre sur la fontaine de Grenelle, il reçut de la Rosalba Carriera un tableau au pastel, témoignage de l'ancienne affection qu'elle lui portait. On peut supposer que la Vénitienne voulut faire ce cadeau à Mariette, à l'occasion du mariage de sa fille aînée, dont elle lui fait compliment. Dans une lettre du 5 février 1746[2], elle s'excuse, avec sa modestie ordinaire, de la médiocrité de ce tableau qui ne peut être, dit-elle, ni beau ni bon, et qui est indigne de lui être offert, bien qu'elle y ait employé toute sa bonne volonté; mais il doit savoir que souvent cela ne suffit pas. Elle prie donc Mariette de l'accepter avec indulgence : elle n'oublie pas non plus Mme Dargenon, et lui annonce l'envoi d'un autre pastel représéntant un jeune garçon.

Trois ans plus tard, nous retrouvons une lettre de la Rosalba, du 23 août 1749[3], bien différente de celles dont nous avons précédemment rendu compte. Les infirmités de la vieillesse étaient venues l'assaillir : elle avait perdu la vue pendant plusieurs années; affliction profonde pour tout le monde, mais plus difficile encore à supporter avec résignation

[1] Bouchardon reçut 20,000 livres pour cette statue; voyez *Archives de l'art français*, t. I, p. 162-164.
[2] Bottari, t. IV, p. 179, n° CXXVII.
[3] *Idem*, t. IV, p. 181, n° CXXVIII.

par un artiste. La pauvre femme ne pouvait donner à Mariette une preuve plus touchante de son attachement, que de lui apprendre de sa propre main la cécité qui l'affligeait, et en même temps l'espoir qu'elle conservait de sa guérison. — « Vous avez su par notre ami commun, M. Zanetti, lui écrit-elle, que j'ai été privée de la vue pendant l'espace de trois années; je vous apprends aujourd'hui de ma propre main que, grâce à la bonté divine, je l'ai recouvrée. Je vois, mais comme on peut voir après l'abaissement des cataractes, je veux dire confusément; et néanmoins, c'est un grand bien pour qui a éprouvé le cruel malheur de la cécité. Tant que j'ai été privée de la vue, je ne m'inquiétais de rien; et maintenant, je voudrais tout voir, et cela ne m'est pas encore permis, bien que la dernière opération ait été faite le 17 de mai (1749). J'éprouve peu de plaisir maintenant par le moyen des yeux, et je n'en espère pas beaucoup dans l'avenir : soyez donc assez bon pour faire en sorte que j'en éprouve par le moyen des oreilles. Faites-moi savoir comment vous vous portez, et comment vont les personnes que j'ai eu l'honneur de connaître, et rappelez-moi à leur souvenir. En particulier, assurez de mon inaltérable respect M. le comte de Caylus, pour lequel j'ai eu et j'aurai toujours de l'estime et de la vénération, comme j'ai pour vous la même estime et la même affection. »

Malheureusement, l'amélioration que la Rosalba avait ressentie de l'opération de ses cataractes ne se

soutint pas, et elle fut de nouveau frappée d'une complète cécité. Elle soutint cette terrible affliction, bien que sans espoir, avec une résignation parfaite. Ne pouvant plus écrire elle-même, elle emprunta la main de sa sœur Angela, femme d'Antoine Pellegrini, pour remercier Mariette de l'envoi qu'il lui avait annoncé de son ouvrage sur les pierres gravées : « M. Zanetti, lui disait-elle, le 2 janvier 1750 [1], m'a remis, il y a environ deux mois, votre lettre du 10 août dernier, qui m'est une nouvelle preuve de votre obligeance et de votre bonté. Plût à Dieu que ma vue fût dans l'état que vous croyez : j'en suis entièrement privée, et je ne vois plus rien, comme si j'étais plongée au milieu de l'obscurité d'une nuit profonde. Songez au regret que j'éprouverai de ne pouvoir examiner votre beau livre! Ma sœur, les siens et nos amis, qui sont très-impatients de le recevoir, en jouiront, et moi j'aurai seulement le plaisir d'écouter ce qu'ils en diront. Il me semble déjà entendre leur approbation, et tous ces éloges que mérite une production de votre haute intelligence. Je ne saurais trop vous remercier de cet envoi. J'oserai réclamer une autre faveur de votre bienveillance; ce serait que vous voulussiez bien me donner le moyen de continuer, au moins en partie, notre correspondance. L'étendue de vos connaissances fait honneur à votre nation, et je ne manquerai jamais l'occasion de publier votre mérite.

[1] Bottari, t. IV, p. 182, nº CXXIX.

P. S. — Je viens de recevoir le livre pour lequel je vous renouvelle mes vifs remerciements. »

La Rosalba vécut encore quelques années sans recouvrer la vue; elle s'éteignit à Venise, le 15 août 1757, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, après avoir été, dans le dernier siècle, la femme artiste le plus en vogue. Aussi, son biographe, le bon chanoine Vianelli, termine-t-il sa notice[1] sur la Rosalba, en citant à sa louange ces vers de Salvator Rosa :

« Furon le donne ancor chiare in quest'arte....;
« Ma che l' antiche in cio nessun rimembri
« Poichè le nostre son più dotte[2]. »

Nous avons dit que les pierres gravées du Cabinet du Roi, dessinées par Bouchardon pour son ami le comte de Caylus, avaient été données par ce dernier à Mariette; il y avait longtemps qu'il possédait ces dessins sans les avoir publiés. Mariette avait formé, dès sa jeunesse, le projet de composer une histoire de la gravure. Nul, mieux que lui, ne pouvait mener à bonne fin une entreprise aussi difficile, puisqu'aux traditions qu'il avait puisées dans sa famille, il joignait une connaissance profonde des œuvres des peintres et des graveurs. Le cadeau que lui avait fait le comte de Caylus, ses relations avec Bouchardon, la vogue qui s'attachait à la gravure en pierres fines, depuis que Mme de Pompadour avait

[1] Diario della Rosalba, p. 105.

[2] Satire 3, sur la peinture. — « Les femmes, dans l'antiquité, se sont également distinguées dans cet art; mais je ne cite ici le nom d'aucune d'elles, parce que celles de notre temps sont plus célèbres. »

pris sous sa protection le graveur Guay, déterminèrent sans doute Mariette à commencer son histoire de la gravure par un traité sur la gravure en pierres fines, art qui a précédé d'un grand nombre de siècles l'art de graver au burin, sur cuivre ou autrement. Il travailla pendant plusieurs années à cet ouvrage, et ne se décida à le publier qu'après y avoir été encouragé par les éloges de ses amis les plus compétents. Ce traité parut en 1750, en deux volumes *in-quarto*, de l'imprimerie de l'auteur, avec des vignettes et un frontispice dédié à Louis XV, dessiné par Bouchardon et gravé par P. Soubeyran. Dans l'origine, Mariette voulait se borner à donner au public les seules pierres gravées du Cabinet du Roi, celles dont il possédait les dessins exécutés par Bouchardon. Mais ses amis se réunirent à l'exhorter, comme de concert, à pousser plus loin ses recherches; aucun auteur n'ayant, jusqu'alors, traité la matière avec une certaine méthode, ni dans l'étendue convenable. Mariette se soumit à leur décision, principalement due à l'influence du comte de Caylus : il forma donc un nouveau plan, et voici celui qu'il adopta. Nous en empruntons l'exposition à l'avertissement qui précède son traité.

Il suit pas à pas l'origine et les progrès de la gravure chez les anciens; il examine l'usage qu'ils faisaient des pierres gravées pour les sceaux et les cachets, les bagues et les anneaux, les bracelets, les agrafes et autres ornements, et il découvre, chemin faisant, à quel point ils en ont porté le goût, l'estime

et le prix. Il s'attache ensuite à distinguer les différentes manières de graver des Grecs, des Romains et des autres anciens peuples, et à rendre cette différence palpable aux yeux des amateurs, en leur dévoilant tout ce qui la caractérise; et ne se laissant toucher que par ce qui lui paraît être véritablement beau, il n'hésite pas plus à marquer les incorrections de certaines parties d'ouvrages, admirables d'ailleurs, qu'à en relever l'élégance et les finesses.

De la manière de graver des anciens, Mariette passe à celle des modernes qui ont fait revivre cet art précieux : il les juge avec la même impartialité; et si ces derniers sont les seuls sur la vie et les talents desquels il se soit un peu étendu, c'est qu'il n'a pas eu les mêmes secours, par rapport aux anciens artistes, dont on ne trouve communément que le nom dans l'histoire, ou sur les ouvrages mêmes qui sont sortis de leurs mains.

Après avoir traité des articles si intéressants, il était naturel que Mariette donnât une notice sommaire des diverses sortes de pierres fines, que les anciens et les modernes ont également employées pour servir de fond et de base à leurs gravures. Mais il n'en parle que relativement à son objet, sans s'engager dans des discussions physiques et d'histoire naturelle, qui n'étaient pas de son ressort.

Il développe ensuite la pratique de l'art de graver sur ces pierres; il l'enseigne, en quelque sorte, par le soin qu'il prend de détailler tous les procédés

du graveur, et de décrire la forme, la position et l'emploi des outils qui lui sont propres.

Mariette explique aussi comment on parvient à imiter, à contrefaire avec des verres de couleur ou autres sortes de pâtes, les véritables pierres gravées; la manière d'en tirer des empreintes, pour en former à peu de frais des suites nombreuses, aussi instructives que les originaux mêmes; ne dédaignant sur ce sujet rien de ce qui peut contribuer à l'exacte connaissance d'un art qui mérite d'être approfondi.

Le traité de Mariette est terminé par un catalogue, ou bibliothèque raisonnée de tout ce qui, jusqu'à la composition de son traité, avait été écrit et publié sur les pierres gravées : traités généraux, descriptions de cabinets, recueils de gravures, dissertations particulières, livres même où ce n'est que par occasion et comme accidentellement qu'il se trouve des pierres gravées; rien n'est omis. Il s'efforce de donner une idée précise de chaque ouvrage, de marquer ce qu'il y a de singulier, les différentes éditions qui en ont été faites, le succès qu'elles ont eu, les disputes qu'elles ont quelquefois fait naître parmi les gens de lettres, le jugement que les savants en ont porté : et s'il s'est permis de dire aussi ce qu'il en pensait, il a toujours cherché à le faire sans prévention.

Tout le second volume est consacré à la représentation des plus belles pierres gravées en creux du Cabinet du Roi. Il est précédé d'une notice historique très-intéressante sur cette célèbre collection, notice

qui contient toutes les singularités que Mariette avait apprises de divers mémoires imprimés et manuscrits, ou d'une simple tradition, Mariette n'avait rien négligé pour la perfection des planches qui devaient représenter les pierres gravées. Il les avait fait terminer avec soin par ceux des graveurs qu'il y avait cru le plus propres. « Mais, ajoute-t-il, j'ai eu un premier avantage que je ne puis laisser ignorer : M. Bouchardon s'est offert de partager la gloire de cet ouvrage avec moi, et quoiqu'il n'en eût certainement pas besoin pour augmenter sa réputation, il a bien voulu y sacrifier une partie considérable d'un temps précieux. L'amour qu'il a pour ces belles productions de l'antique, l'amitié dont il m'honore, et sa déférence pour une personne de considération (le comte de Caylus) qui a donné naissance à cet ouvrage, l'ont engagé à dessiner avec tout le soin et toute la précision dont il est capable, les *sujets* et une partie des *têtes*, et c'est sur ces beaux dessins que les planches ont été exécutées. Quand je n'en avertirais pas, on s'en apercevrait aisément. Il a trop bien fait sentir les beautés piquantes des gravures de l'ancienne Grèce, il s'en est rempli et il est arrivé que quelques gravures d'une bonne invention, mais faibles pour l'exécution, ont quelquefois, j'ose le dire, gagné entre ses mains ; quoique je puisse assurer avec la même vérité, qu'il n'y en a aucune où il ne se soit montré extrêmement fidèle, et qu'il ne s'est jamais permis ni licence, ni innovation. Des négligences, qu'il a laissées subsister, et même des

incorrections qu'il aurait pu réparer, serviront de preuves aux attentions scrupuleuses qu'il a eues pour faire des portraits exacts et sur lesquels on pût compter. »

Cet éloge donné à Bouchardon ne nous paraît pas complétement mérité. En examinant avec attention les gravures exécutées d'après ses dessins, on y remarque souvent des contours arrondis et des lignes indécises, qui s'éloignent de la pureté, de la fermeté des gravures antiques. Le burin lui-même n'est pas assez nettement accusé, et laisse quelquefois beaucoup à désirer. Néanmoins, l'œuvre de Bouchardon, malgré ces légers défauts, est remarquable. Quant au traité de Mariette, il pouvait être justement considéré, à l'époque de sa publication, comme le plus méthodique et le plus complet sur la matière. Sans doute, la science des pierres gravées, considérée au point de vue historique, a fait, depuis un siècle, comme celle des médailles, de notables progrès : les grands ouvrages publiés en Allemagne, en Italie, en France et en Angleterre, ont laissé en arrière le traité de Mariette dont ils ont profité. Mais aucun de ces livres n'a pu égaler la sûreté de ses appréciations et la pureté exquise de son goût; aucun d'eux, surtout, n'a su démontrer avec autant de raison et d'évidence la relation intime qui existe, au point de vue de l'art, entre l'étude des pierres gravées antiques et les chefs-d'œuvre de la sculpture que les Grecs et les Romains nous ont laissés. Enfin, aucun écrivain postérieur, que nous sachions, ne s'est oc-

cupé des artistes modernes, graveurs en pierres fines : et l'on doit savoir beaucoup de gré à Mariette d'avoir appelé l'attention des curieux et des connaisseurs sur ces artistes, qui n'ont pas moins contribué que les graveurs au burin à l'éclat de la renaissance.

On ne saurait non plus trop louer Mariette d'avoir donné à la fin de son Traité un catalogue raisonné de tous les ouvrages dans lesquels il est question de pierres gravées. Ce travail a dû lui coûter beaucoup de temps et de recherches, et il serait à désirer qu'il fût complété jusqu'à nos jours.

L'art de graver en pierres fines, beaucoup plus en honneur dans l'antiquité que chez les modernes, paraît s'être donné pour devise cette phrase de Sénèque : *Magni artificis est, clausisse totum in exiguo*[1]. « C'est le propre d'un grand maître, de savoir tout renfermer dans un petit espace. » Aussi, lorsqu'on examine les chefs-d'œuvre de la gravure antique, on est étonné de la merveilleuse habileté des artistes grecs à rendre jusqu'aux plus petits détails, avec une pureté de dessin, une perfection d'effet tellement saisissante, qu'on a peine à comprendre comment ils ont pu parvenir à ce degré d'exécution. Mariette a raison de dire « qu'on n'exagère point, lorsqu'on dit que dans leurs plus petites pierres gravées, on trouve la même pureté de dessin, cette même élégance de proportions, cette naïveté dans les attitudes et les expressions, enfin les caractères sublimes

[1] Epist. 53.

qui mettent une si grande différence entre les productions de ces hommes rares, et ce que les autres sculpteurs anciens et modernes ont mis au jour de plus parfait [1]. L'éclat et la diversité des couleurs des pierres fines ont quelque chose de bien séduisant : mais ce plaisir n'est que pour les yeux, et ne doit point entrer en parallèle avec celui que fournit à l'esprit le travail que l'art sait y mettre. Je ne vois que cela seul, sur les pierres gravées, qui soit digne d'affecter quelqu'un qui se pique d'avoir de l'élévation, du goût et du sentiment. Heureux celui qui envisage ces précieux restes de l'antiquité avec de telles dispositions : ils seront pour lui la source d'une infinité de connaissances; ils perfectionneront son goût, et, sans qu'il s'en aperçoive, son imagination se meublera des idées les plus nobles et les plus magnifiques. C'est ainsi que pensait André Sacchi, qui s'est fait admirer à Rome et par l'excellence de ses ouvrages [2], et par la justesse de ses jugements : il ne cessait de recommander à ceux qui pratiquaient sous lui le dessin, de se nourrir continuellement de la vue de ces rares chefs-d'œuvre. Il citait Raphaël, Michel-Ange, Jules Romain, Polydore de Caravage et les Carraches, qui n'avaient point cru qu'il fût au-dessous d'eux d'étudier ces monuments de la savante antiquité. Il aurait pu faire re-

[1] *Traité des pierres gravées*, t. I, p. 55.
[2] Notamment au palais Barberini ; ses compositions ont été gravées dans l'ouvrage intitulé : *Ædes Barberianæ*, Roma, Mascardi, 1642, in-4.

marquer qu'Annibal Carrache a emprunté de deux pierres gravées antiques les pensées de deux de ses plus beaux tableaux du cabinet du palais Farnèse, à Rome. L'Hercule qui porte le ciel est une imitation d'une gravure antique qui est chez le roi. Le même héros se reposant de ses travaux, s'éloigne peu d'une cornaline qui a appartenu à Fulvius Ursinus, et que j'ai contemplée souvent chez M. Crozat. C'est précisément le même sujet, la même composition, la même intention de figure. Le Carrache en a transcrit jusqu'à cette admirable sentence qu'on y lit, et qu'un savant, qui était aussi versé qu'on le peut être dans la connaissance de la langue grecque, jugeait être antérieure à Platon. Elle est ainsi conçue :

Πονὸς του καλος ησυκαζειν αιτιος,

ce qui signifie que « la source du bonheur et de la tranquillité est dans le travail [1]. »

Mariette a bien raison de citer l'exemple des grands maîtres, pour démontrer que l'étude des pierres gravées est une des plus utiles et des plus intéressantes pour les peintres et les sculpteurs, et qu'elle doit procurer aux véritables connaisseurs une occupation aussi attachante qu'instructive [2].

Toutefois, il est fort éloigné de penser que les pierres gravées soient des ouvrages aussi sublimes que les admirables productions des anciens sculpteurs. Il reconnaît la distance qui les sépare, et ce-

[1] *Traité des pierres gravées*, t. I, p. 34-35.
[2] Voyez *id.*, *ibid.*, p. 70 et 80.

pendant, soit dans le petit, soit dans le grand, c'est toujours chez ces illustres artistes la même façon de dessiner et de composer, et les pierres gravées ont d'ailleurs des avantages que n'ont point les bas-reliefs et les statues. Ces avantages naissent de la matière même des pierres gravées et de la nature du travail. Comme cette matière est très-dure et que le travail est enfoncé (il n'est ici question que des gravures en creux), l'ouvrage est à l'abri de l'*usure*, et se trouve en même temps garanti d'un nombre infini d'autres accidents que les grands morceaux de sculpture en marbre n'ont que trop souvent éprouvés. C'est dans ces seuls petits monuments qu'on peut trouver les portraits fidèles des hommes illustres. Il est, en outre, bien consolant de pouvoir imaginer que ces statues, ces groupes, et peut-être quelques-uns de ces bas-reliefs qui firent autrefois le sujet de l'admiration d'Athènes et de Rome, et qui sont l'objet de nos justes regrets, se retrouvent aujourd'hui sur ces pierres gravées [1].

Malgré tous ces avantages que Mariette se plaît à énumérer, l'art du graveur en pierres fines est, de nos jours, presque complétement négligé. A quels motifs attribuer cette décadence? Le principal nous paraît être le grand nombre de pierres antiques et modernes en circulation, nombre plus que suffisant pour satisfaire le goût des amateurs, et qui laisse peu d'espoir aux artistes de placer leurs œuvres à

[1] *Traité des pierres gravées*, p. 36.

des prix convenables, et en rapport avec le temps qu'il faut y employer. Il n'est pas indifférent de faire remarquer que la gravure des pierres fines demande beaucoup de précautions, une main longtemps exercée, une vue perçante, un talent peu commun pour le dessin et la composition. Or, dans notre siècle, où l'art tend de plus en plus à se rapprocher de l'industrie en faisant vite, il faudrait une grande abnégation à un artiste, pour se résigner à travailler très-lentement, sans avoir beaucoup d'espoir de voir ses ouvrages appréciés à leur juste valeur. Les habitudes de la société au milieu de laquelle nous vivons ne rendent point indispensable, comme chez les anciens, l'usage des sceaux ou cachets gravés avec des attributs particuliers. D'ailleurs, la gravure moderne en pierres fines ne peut guère qu'imiter les sujets antiques, en empruntant ses compositions à la fable, à la mythologie ou à l'histoire grecque et romaine. Mais les belles pierres antiques l'emporteront toujours sur les modernes, autant que le *Laocoon* et la *Vénus* de Milo l'emportent sur les productions de la statuaire de notre temps. Ce n'est pas à dire qu'un graveur en pierres fines, d'un génie véritablement supérieur, ne pourrait pas remettre cet art en honneur. Néanmoins, avec la direction actuelle de l'art, il paraît peu probable que cette gravure puisse beaucoup se relever. Si, dans le dernier siècle, elle a brillé encore d'un assez vif éclat, ce succès a tenu à des circonstances particulières, notamment à l'influence de Mme de Pompa-

dour, qui avait pris cet art sous sa protection, ainsi que nous l'exposerons plus tard. Quoi qu'il en soit, le traité de Mariette n'en restera pas moins un ouvrage très-remarquable, écrit d'un style simple et clair, rempli d'une véritable science sans pédantisme, et dont la lecture est aussi instructive qu'attachante.

La publication de cet ouvrage valut à Mariette, le 19 décembre 1750, son admission comme associé libre à l'Académie royale de peinture. C'était un acheminement au titre de membre amateur, qu'il obtint le 31 octobre 1767, plus de trente-cinq ans après son ami, le comte de Caylus, qui avait été admis le 24 novembre 1731.

Le *Traité des pierres gravées* souleva plus d'une critique. Le docteur Pietro Giulianelli, de Livourne, attaqua l'ouvrage de Mariette dans un livre intitulé : *Memorie degli intagliatori moderni di pietre dure, cammei et gioie*[1]. On peut supposer, d'après quelques expressions de la réponse de Mariette, que Giulianelli avait agi sous l'inspiration du baron de Stosch, auteur de l'ouvrage : *Gemmæ antiquæ cælatæ*[2]. Quoi qu'il en soit, il paraît que le docteur avait dépassé, dans sa critique, les bornes de la politesse. C'est ce que reconnaît l'impartial Bottari[3]. Mariette répondit avec dignité, se justifiant facilement des

[1] Livorno, 1753, in-4.

[2] Amsterdam, 1724, in-f°, fig.

[3] Dans une note mise au bas de la réponse de Mariette à Giulianelli, t. VI, p. 248, n° LII.

torts et des erreurs qu'on lui reprochait sans fondement. Giulianelli l'avait accusé d'abord d'avoir copié tout son traité dans les livres publiés avant le sien. Mariette n'a pas de peine à démontrer que, lorsqu'il s'agit de *faits*, il n'est pas possible d'en inventer de nouveaux. Il affirme d'ailleurs avoir cité très-exactement les auteurs auxquels il aurait fait des emprunts, et cette affirmation ressort surabondamment des nombreuses notes mises au bas des pages de son traité, notes que chaque lecteur peut facilement vérifier. Il paraît que Giulianelli avait traduit très-imparfaitement plusieurs passages du *Traité des pierres gravées*, et que, n'ayant pas bien compris le texte, il avait fait des contre-sens. Mariette les relève avec modération, faisant observer simplement que c'est chose rare qu'un étranger connaisse à fond le génie d'une langue qui n'est pas sa langue natale. Mariette persiste, et avec beaucoup de raison, dans l'opinion par lui émise, et signalée comme une erreur par le critique, qui attribue aux Grecs d'avoir appris aux Florentins l'art de travailler les pierres fines, comme ils leur avaient appris également l'art de la peinture, du temps de Cimabué. Il se disculpe de n'avoir pu parler de tous les graveurs contemporains en pierres fines, faute d'avoir reçu les renseignements qu'il avait demandés dans toutes les parties de l'Europe; et il repousse le reproche d'avoir voulu élever les graveurs français, et particulièrement Guay et Barier, aux dépens des autres. Il ajoute : « Je ne puis m'imaginer que vous ayez trouvé mon ouvrage

aussi mauvais que vous voulez le faire croire, puisque vous vous êtes donné la peine de le traduire ; fatigue ennuyeuse et désagréable, surtout pour un homme de talent tel que vous. Je comprends, monsieur, qu'étant appelé à des occupations plus distinguées, celle-ci ait dû vous coûter beaucoup, et je sais également que vous y avez été, jusqu'à un certain point, entraîné par force. Je n'ignore pas les noms de ceux qui ont voulu vous faire entrer en campagne contre moi. Le baron Stosch est probablement du nombre ; mais ce procédé ne changera rien à l'estime que j'ai pour lui : les plus grands hommes ont des faiblesses, et une des siennes est de trouver qu'il n'est pas assez loué dans le compte que j'ai rendu de son livre sur les pierres gravées. Puisque vous êtes lié avec M. le chevalier Gori, gardien des médailles du grand-duc, faites-moi le plaisir de lui dire combien j'ai été sensible à l'honneur qu'il m'a fait de parler de moi honorablement, dans la préface de son livre sur les pierres précieuses astrifères [1]. » Enfin, Mariette termine sa lettre en rectifiant une erreur commise par Giulianelli, par suite de l'ignorance où il était de l'importance des charges qu'on pouvait acheter alors à la cour de France. Mariette avait quitté le commerce vers 1751 [2], pour se livrer

[1] *Thesaurus gemmarum astriferarum*, publié à Florence, en 1750, avec des observations de Passeri.

[2] Ce fait est attesté par la chronologie historique de MM. les curés de Saint-Benoît, paroisse de la famille Mariette, depuis 1181 jusjusqu'en 1752. — Paris, Guillaume Desprez, 1752, in-12, p. 77, 2e partie.

tout entier à l'étude des arts et à la recherche des estampes et des dessins. En se retirant des affaires, il avait acheté une charge de contrôleur de la grande chancellerie et de secrétaire du roi, titres qui étaient, avant 1789, un acheminement à la noblesse, et que les bourgeois de Paris, restés *vilains* et railleurs de tout temps, appelaient plaisamment une *savonnette à vilain*. Le docteur toscan, peu au fait des usages de la France, avait pris ces titres pour une récompense accordée à Mariette à la suite de la publication de son *Traité des pierres gravées*. Mariette prend la peine de lui apprendre que ces sortes de distinction s'accordaient alors en France à toute personne jouissant d'une bonne réputation, et qui était en état de les payer. Il l'engage donc à ne pas se laisser effrayer ni tromper par le titre pompeux qui accompagne son nom. « Et s'il vous reste, ajoute-t-il, quelque déplaisir de m'avoir offensé, j'ose même dire outragé, que ce soit uniquement parce que je ne l'ai nullement mérité. »

Le succès du Traité de Mariette détermina un artiste en pierres fines, Laurent Natter, à publier en Angleterre un ouvrage composé en français et intitulé : *Traité de la méthode antique de graver en pierres fines, comparée avec la moderne et expliquée en diverses planches* [1].

Dans ce livre, Laurent Natter nous apprend lui-même qu'il est né à Biberach, en Souabe ; il ne dit

[1] Londres, de l'imprimerie de J. Haberkorn et Cie, 1754, grand in-4° oblong, avec frontispice — dédicace au prince de Galles.

pas en quelle année. Il exerça dans cette ville la profession de metteur en œuvre ou de joaillier pendant six ans. De là il se rendit en Suisse, où il travailla presque aussi longtemps. Il fit ensuite un voyage à Venise; et c'est dans cette ville qu'il abandonna son premier état, pour s'adonner entièrement à graver en pierres fines. D'Italie, il vint en Angleterre, et se rendit ensuite, avec Marc Tuscher, autre graveur[1], en Danemarck, en Suède et à Saint-Pétersbourg. Il revint se fixer en Angleterre, où il a gravé un grand nombre de pierres[2]. La lecture de l'ouvrage de Mariette excita chez Natter un sentiment de jalousie bien pardonnable. Mariette loue beaucoup le talent de Jacques Guay, graveur français, qu'il élève bien au-dessus de ses contemporains; il nous serait impossible de dire si cette préférence était due à l'amitié de Mariette pour son compatriote, ou si, réellement, elle s'appuyait sur des preuves résultant de la comparaison des œuvres des divers graveurs en pierres fines alors en réputation, tant en France qu'à l'étranger. Quant à nous, n'ayant vu aucune des œuvres de ces graveurs étrangers, nous devons nous abstenir d'émettre ici aucune opinion. Mais nous comprenons sans peine que ces artistes devaient se trouver, en quelque sorte, humiliés du rang inférieur dans lequel Mariette les avait placés. D'ailleurs, faute de renseignements suffisants, l'auteur du *Traité des pierres gravées* avait

[1] Voyez sur cet artiste, le *Traité* de Mariette, t. I, p. 144.
[2] *Traité* de Natter, XXXI.

commis plus d'une erreur; attribuant aux uns les œuvres des autres, par conséquent distribuant à tort les éloges et les critiques. Voici ce qu'il avait dit de Natter[1] : « Dois-je parler de Marc Tuscher et de Laurent Natter, l'un et l'autre de Nuremberg, qui travaillaient à Rome il y a quelques années, et dont le dernier y a même paru avec éclat? On vante beaucoup la copie qu'il a faite en petit de la tête de Julia, fille de Titus, dont l'original, gravé par Évodus, est dans le trésor de l'abbaye royale de Saint-Denis, en France. Mais il me semble qu'on doit faire encore plus de cas du portrait du cardinal Alexandre Albani, qu'il a gravé, puisqu'il n'en partage la gloire avec personne, et que, d'ailleurs, c'est un morceau qui, en quelque temps que ce soit, méritera d'être regardé comme une très-belle chose. (Il y a écrit en grec ΝΑΤΤΕΡ ΕΠΟΙΕΙ). M. l'abbé de Rothelin avait apporté de Rome une tête de jeune homme, gravée sur une améthyste, et je sais que cette gravure était fort estimée en Italie. Je conviens aussi qu'elle est exécutée avec soin ; mais, comme la propreté dans le travail n'est pas ce qui me touche le plus, j'avoue que je la priserais davantage si le graveur, un peu moins froid, avait mis plus de légèreté dans sa touche et plus de finesse dans son dessin. Cela n'empêche pas cependant qu'on ne doive le regretter, s'il est vrai, ce qu'on m'a dit, qu'il soit passé d'Angleterre en Perse, attiré par Thamas-Kouli-Kan ;

[1] T. I, p. 145.

car c'est un artiste de moins, et l'on ne répare pas aisément la perte d'un homme qui se distingue ou qui commence même à se signaler dans son talent. »

Cette appréciation faite par Mariette du talent de Natter était, on le voit, plutôt bienveillante qu'hostile. Mais ce passage renferme des erreurs que Natter s'empressa de relever dans son livre; il supposait que Mariette avait eu l'intention de dénigrer ses œuvres, pour exalter, outre mesure, celles de Guay, son compatriote et son ami. Mariette tint à honneur de se disculper de ces reproches : il le fit avec convenance, même avec dignité; et sa lettre à Natter, du 5 mai 1755, porte l'empreinte d'une franchise et d'une bonne foi remarquables[1].

« J'ai reçu, écrit Mariette, le livre que vous venez de publier; et je l'ai lu sur-le-champ, avec cette avidité que fait naître en nous le désir de s'instruire. J'ai éprouvé la satisfaction de voir que nous ne différons pas de sentiment, en ce qui concerne la pratique de graver les pierres fines, laquelle, dans tous les temps, a toujours été constamment la même. Vous êtes persuadé, comme moi, que les outils dont se servent les graveurs modernes sont semblables à ceux avec lesquels travaillaient les anciens artistes grecs et romains. Vous confirmez ce que j'avais dit avant vous, dans mon *Traité des pierres gravées*, et vous lui donnez une nouvelle force, en produisant le témoignage de votre expérience; de telle sorte

[1] Bottari, t. VI, nº LIII, p. 259.

qu'il n'y a plus moyen d'en douter. Je n'ai pas été moins satisfait de voir que, dans tout le surplus de ce qui dépend de ce bel art, nos opinions sont, en général, assez d'accord sur beaucoup de points. Si vous aviez pu lire mon livre sans le secours d'un interprète, vous auriez été certainement plus convaincu de cet accord que vous ne me semblez l'être. Il est à regretter que la langue française ne soit pas votre langue natale. Il a pu encore arriver que vous vous en soyez rapporté à des personnes peu pratiques de l'art, qui ne vous auront pas expliqué assez fidèlement le sens de ce que j'avais écrit. Elles auront fait entendre que je ne faisais pas tout le cas que je devais des graveurs modernes, et de vous, en particulier; et sur cela, j'ose dire qu'elles vous ont trompé, parce que je connais bien tout votre mérite. Et s'il vous semble que je me suis peu étendu sur votre biographie et sur vos œuvres, vous devez être persuadé que cela tient uniquement au manque de documents. J'ai fait toutes les diligences pour me les procurer; mais toutes mes recherches sont restées inutiles. Lorsque je composais mon ouvrage, vous habitiez un pays où vous étiez, pour ainsi dire, perdu; puisqu'alors vous vous trouviez en Russie. J'ai cru ne pouvoir mieux faire que de m'en rapporter à des personnes que l'on croyait le mieux informées, et dont quelques-unes se vantaient d'être vos amis. Ce sont elles qui m'ont induit en erreur sur le lieu de votre naissance, que vous me dites être Biberach, en Souabe, et non pas Nuremberg, ainsi que je l'ai écrit.

Ce sont elles qui vous ont fait faire un voyage idéal en Perse. Mais, bien que je l'aie avancé, sur la foi de leurs allégations, vous devez remarquer que j'ai mis ce fait en doute, et que je n'ai pas osé l'affirmer. J'ai affirmé plus hardiment que la tête d'un jeune homme, gravée sur une améthyste, était votre œuvre, bien que vous ne vouliez pas la reconnaître. Mais je puis vous répéter, avec vérité, que cette gravure est bien votre ouvrage. M. l'abbé de Rothelin l'a rapportée d'Italie, et sur la pierre se trouve votre nom gravé en toutes lettres. Si vous en doutez encore, je suis en mesure de vous en présenter une empreinte, parce que cet abbé légua cette pierre, à sa mort, à l'un de ses amis, qui devrait l'avoir encore, s'il ne venait pas de s'en défaire. J'ai seulement eu tort de ne pas avoir fait observer, dans le jugement que j'ai porté de cette pierre gravée, que c'était une œuvre de votre jeunesse. Je reconnais que j'ai eu tort en un autre point, mais bien involontairement, c'est de n'avoir eu aucune connaissance de beaucoup d'autres de vos gravures. Je les aurais décrites, et je ne doute pas qu'elles n'eussent mérité le même tribut d'éloges que celui que j'ai donné aux pierres gravées par Sirleti et Costanzi. Ces artistes ne sont pas mes compatriotes, et je n'ai aucune liaison avec le dernier : d'où vous devez conclure que ni l'amitié, ni l'amour de la patrie ne sont capables de m'aveugler, ainsi que vous voudriez me le persuader. Je ne me repens pas d'avoir loué M. Guay : vous avouez vous-même qu'il le mérite. Mais il ne m'arrivera jamais

de placer cet artiste ni aucun autre Français au-dessus de ceux qui, dans la même carrière, auront plus de talent que lui. Je n'ai nullement prétendu vous faire un reproche d'avoir mis le nom d'un ancien Grec sur vos gravures. C'est le chevalier Vettori qui, dans sa *Dissertation sur l'art de graver en pierres fines*, publiée à Rome ces années dernières, vous a le premier accusé de cela, et c'est à lui que vous devez adresser vos doléances, et non à moi, qui n'ai fait que rapporter ce qu'il a dit, étant obligé de présenter une analyse exacte de son livre. Au surplus, je ne vois pas en quoi cela pourrait vous nuire. Je regarde comme inutile la justification que je pourrais faire de la proposition que vous combattez, et qui tend à prouver que les graveurs qui ont donné le moins de relief à leurs ouvrages ont mieux compris l'esprit de leur art que ceux qui ont gravé plus profondément. Vous me paraissez résolu à soutenir l'opinion contraire à la mienne. Il peut se faire que vous ayez raison ; mais, tant que j'aurai de mon côté l'illustre Dioscorides, qui, de votre propre aveu, a constamment pratiqué la manière de graver à laquelle je donne la préférence, j'aurai beaucoup de peine à changer d'opinion..... Je ne serais pas entré, en vous écrivant, dans tous ces détails, si je ne désirais pas vous amener à avoir de moi une opinion plus juste et plus raisonnable ; opinion que vous auriez eue, sans difficulté, pour peu que j'eusse eu l'avantage d'être connu de vous plus particulièrement. Si j'avais eu cet honneur, vous ne m'auriez

pas attribué, ainsi que vous le faites, un ton de hauteur et presque d'arrogance qui ne m'appartient pas, et même que je déteste. Je ne puis m'empêcher de vous faire savoir que j'ai été fort étonné de ce reproche; et soyez certain que personne, ici, ne sera de votre avis, parce que j'ai donné de telles preuves du contraire, que je jouis en toute sûreté de la réputation bien établie d'être d'un caractère tout opposé. Je désire grandement que vous ayez sur ce point une meilleure opinion de moi, n'ayant rien tant à cœur que d'obtenir une place dans votre estime, etc. »

Natter fut complétement désarmé par ces explications : convaincu que l'auteur du *Traité des pierres gravées* n'avait pas eu l'intention de dénigrer son talent, il lui répondit en ces termes[1] : « Londres, le 26 mai 1755. — Si je n'avais été passer plusieurs jours à la campagne, je n'aurais pas manqué de répondre plus tôt à l'obligeante lettre dont vous avez bien voulu m'honorer. J'avais lu par moi-même votre excellent ouvrage, parce que je comprends très-bien votre langue, quoique je ne sois pas en état de l'écrire correctement; et si j'ai mal saisi votre pensée dans quelques passages, je l'ai parfaitement entendue dans d'autres; tellement, que j'ai conçu de votre livre une très-grande estime, et que je désire vivement avoir l'occasion de vous connaître plus particulièrement. Vous avez été le pre-

[1] Bottari, t. VI, p. 265.

mier à me la présenter, et j'apprécie tout le prix d'un procédé aussi poli qu'obligeant. Soyez persuadé que j'entretiendrai avec soin une correspondance aussi précieuse, et que je chercherai tous les moyens de vous témoigner combien je vous suis attaché. Permettez-moi de nouveau de vous assurer que l'améthyste que vous m'attribuez n'est pas une œuvre de mes mains, puisqu'il y a trente ans qu'elle est connue, et qu'il n'y en a pas encore vingt-cinq que je me suis mis à graver les pierres fines. Néanmoins, je serais curieux d'en voir l'empreinte, et vous m'obligerez beaucoup si vous voulez me l'envoyer. Je ne comprends pas comment cette gravure pourrait être de moi, ayant été faite à cette époque, et ne se trouvant pas sur la liste de toutes mes gravures, liste que je conserve scrupuleusement. Pendant mon séjour à Rome, je me suis perfectionné dans mon art plus encore que je n'avais espéré. C'est pour cela que le cardinal Alexandre Albani m'a donné plus d'une fois des certificats de sa haute approbation, très-flatteurs pour moi. J'ai eu bien des obstacles à surmonter de la part de nos graveurs contemporains, en différents pays, et il ne me restait plus que la France à visiter pour obtenir d'y être apprécié comme je le suis en Angleterre. Mais les circonstances dans lesquelles je me trouve m'ont, jusqu'à présent, privé de cet avantage dont je ne perds pas l'espoir pour toujours. Je regarde M. Guay comme très-heureux : il est encouragé par les récompenses de son roi, il est aidé, pour le dessin, du

secours du fameux Bouchardon, et, de plus, il a votre approbation. Avec de tels amis et avec une protection si glorieuse, il peut, sans aucun doute, employer tout son génie, donner un libre essor à son talent, et s'avancer à grands pas vers la perfection. Je suis privé de tous ces avantages, et je me trouve obligé de me pousser en avant par moi-même, à force d'industrie et de travail. Je gagne à peine de quoi vivre, et j'acquiers difficilement un peu de réputation. J'ai toujours refusé d'accepter une place dans une cour, bien que les occasions m'aient été offertes plus d'une fois, par la raison que j'ai craint de gêner ma liberté d'action et de lui porter préjudice. Du reste, monsieur, vous trouverez ci-jointe l'empreinte d'une excellente pierre gravée grecque, que je viens d'acquérir pour cinquante livres sterling. C'est la Calliroé, sur cornaline; je la juge d'une grande beauté, mais trop chère pour ce pays, dans lequel personne ne l'a voulue à ce prix. Pour moi, piqué de voir le peu d'estime que l'on faisait des choses antiques de cette beauté, j'ai eu le courage d'en orner mon cabinet. Plus je la considère et plus je la trouve admirable. Le grand artiste qui l'a gravée a voulu enrichir cette figure d'une draperie extrêmement délicate, et remplir toute la pierre de cette espèce de voile, de telle sorte qu'il étonne et qu'il enchante les connaisseurs. Je ne doute pas que vous n'en portiez le même jugement. Comme je suis sur le point de faire un petit voyage en Allemagne, pour me remettre entière-

ment d'une longue maladie de laquelle je suis à peine rétabli, je ne pourrai, d'ici à quelque temps, avoir le plaisir de vous écrire; mais aussitôt après mon retour ici, mon intention sera, monsieur, de renouveler notre correspondance, et de vous attester que rien ne se peut ajouter à la parfaite estime que j'ai pour vous. »

Nous avons rapporté en entier cette correspondance pour faire connaître Natter, graveur sur pierres fines presque ignoré en France, dont le livre est devenu assez rare, et dont les œuvres sont aujourd'hui fort difficiles à rencontrer. Son ouvrage mérite d'être lu; on y trouve l'indication des principaux amateurs de pierres gravées de la première moitié du dernier siècle, et d'autres notions curieuses sur un art qui tend de jour en jour à perdre de son importance.

Le graveur français Guay qui excitait l'envie de Natter, moins favorisé de la fortune, mérite de fixer notre attention. Né à Marseille, où il exerçait la profession de joaillier, Jacques Guay ne songea à devenir graveur que, lorsque étant à Paris et y ayant reçu d'utiles leçons du peintre Boucher, il se sentit appelé à ce bel art. La vue des pierres gravées de Crozat acheva de l'y déterminer. Après quelques essais, il entreprit, en 1742, le voyage d'Italie. A Florence, il examina avec attention les pierres gravées du grand-duc. Il vint à Rome, où le roi lui avait accordé un logement dans le palais de l'Académie; et, mettant les moments à profit, il partagea

son temps de façon qu'il en donnait une partie à visiter les cabinets, et qu'il employait l'autre à travailler. Il y copia quelques têtes antiques, et grava sur une cornaline une belle tête d'Antinoüs. Rentré en France, il grava des portraits qui le mirent en vogue, entre autres celui de Crébillon le tragique qui, selon Mariette, est parlant. Des enfants, des figures de femmes, qu'il a gravés, sont remplis de grâce. Mais ce qui met le comble à sa réputation, c'est la gravure, sur une cornaline, du triomphe de Fontenoy, d'après un dessin de Bouchardon. Louis XV lui accorda le titre de son graveur en pierres fines, qu'avait Barrier, et le logement que ce dernier occupait aux galeries du Louvre. Enfin, l'Académie de peinture et de sculpture, souscrivant au choix du monarque, l'admit au nombre de ses membres, le 30 mars 1748 [1]. Il grava pour son morceau de réception, selon l'usage alors imposé à tout membre nouvellement admis, « le Génie du Dessin, à qui Apollon fait part de ses lauriers; » ou, pour parler un langage moins allégorique et plus facilement intelligible aujourd'hui, « le roi Louis XV qui fait à l'Académie l'honneur de s'en déclarer le Protecteur (le 2 décembre 1747); événement qui, dans l'ordre des ouvrages de M. Guay, est placé entre le triomphe de Fontenoy et la victoire de Lawfeld. Cette dernière gravure, ajoute Mariette [2], a été très-bien reçue, et elle nous laisse envisager une histoire du

[1] *Traité des pierres gravées*, t. I, p. 149.
[2] *Idem*, *ibid.*, p. 152.

roi en pierres gravées, qui deviendra la chose du monde la plus neuve et la plus intéressante. »

L'idée de faire graver sur pierres fines les principaux événements du règne de Louis XV appartient à Mme de Pompadour. Dans un ouvrage spécialement consacré à l'histoire des amateurs français, c'est-à-dire des personnages qui ont, en France, exercé le plus d'influence sur les arts et sur les artistes, une notice sur Mme de Pompadour doit nécessairement trouver sa place; car, en étudiant l'histoire de l'art pendant le dernier siècle, il est impossible de ne pas être frappé du rôle considérable que cette femme célèbre y a joué, non-seulement comme amie et protectrice des artistes les plus remarquables de cette époque; mais encore comme ayant fixé, par son goût, la direction de l'art lui-même en France et dans les pays étrangers.

On sait que Jeanne-Antoinette Poisson naquit à Paris en 1720. Sa mère, femme d'un employé dans l'administration des vivres, qui, dit-on, s'était compromis par des malversations, lui fit donner l'éducation la plus brillante, déclarant dès l'enfance de sa fille, remarquable déjà par son esprit et sa grâce, « qu'un roi seul était digne d'elle. » En attendant qu'elle pût réaliser cette ambitieuse prétention, Mme Poisson maria sa fille avec M. Lenormant d'Étioles, neveu du fermier général Lenormant de Tournehem. Peu de temps après ce mariage, Mme d'Étioles, ayant eu l'art de plaire à Louis XV, fut appelée à succéder à Mme de Châteauroux, en qualité de maî-

tresse en titre du roi de France. C'était en 1745, l'année de la bataille de Fontenoy; elle sut conserver sa faveur jusqu'à sa mort, arrivée le 15 avril 1764, c'est-à-dire pendant près de vingt années. Durant ce long espace de temps, l'administration intérieure de la France, sa politique extérieure, la paix, la guerre, les parlements, les jansénistes, les jésuites, tout, en un mot, fut soumis au pouvoir de cette femme célèbre, que ses amis et ses flatteurs ont élevée jusqu'aux nues, et que ses détracteurs ont accusée de tous les vices et rendue responsable de tous les malheurs de la France. Nous n'avons point à la considérer ici au point de vue politique, et nous voulons jeter un voile sur la honte de sa conduite privée, et sur les moyens qu'elle sut employer pour conserver, sur l'esprit faible et indécis du monarque, bien plus que sur son cœur, un pouvoir non partagé. Mais tout en faisant la part du blâme le plus sévère et le plus justement mérité, pour une dissolution publique de mœurs sans exemple, il est impossible de ne pas reconnaître que Mme de Pompadour était douée d'un esprit des plus brillants et d'un goût des plus vifs pour les arts, qu'elle aimait et cultivait elle-même, non sans talent. Obligée d'inventer tous les jours de nouveaux moyens pour distraire Louis XV, l'homme le plus ennuyé de son royaume, elle conçut, dès les premiers moments de sa faveur, l'idée de fixer sur des pierres précieuses, par la gravure, le souvenir des principaux événements du règne de son royal amant. Elle fit choix de quelques artistes,

les plus renommés, pour exécuter ce projet, de concert avec elle, et, pour ainsi dire, sous sa direction. Les peintres Boucher et Vien, le sculpteur Bouchardon, devaient composer les dessins ; le graveur Guay était chargé de les graver sur pierres fines. La marquise s'était réservé de reproduire l'œuvre de Guay soit à l'eau-forte, soit au burin.

Elle commença ce travail très-curieux par un portrait de Louis XV, d'après une sardoine-onyx de trois couleurs, gravée par Guay. Le roi, en empereur romain, est placé au milieu d'un médaillon entouré de lauriers. Mme de Pompadour a gravé ce médaillon à l'eau-forte retouchée au burin ; et pour qu'on n'en doute pas, elle a écrit au bas, comme dans toutes les autres gravures de sa main : *Pompadour sculpsit.*

Elle grava ensuite le Triomphe de Fontenoy, d'après le dessin de Bouchardon, gravé par Guay, sur une cornaline. On y voit Louis XV, en empereur romain, debout sur un char antique traîné par quatre chevaux de front : il est couronné par une Victoire ailée qui plane dans les airs, tenant une palme dans sa main droite : à la gauche du roi, se tient le Dauphin vêtu à l'antique ; allusion à la présence du jeune prince sur le champ de bataille de Fontenoy, où le roi voulut l'armer chevalier de pied en cap, comme François Ier l'avait été la veille de la bataille de Marignan. Une pareille composition ne pouvait manquer de plaire extrêmement à Louis XV : elle lui rappelait la gloire qu'il s'était acquise en

commandant en personne, sous la direction du maréchal de Saxe, l'armée victorieuse des Anglais; il y retrouvait les traits de son fils, et la vue de la gravure lui rappelait le talent délicat d'une femme qui lui était alors très-chère.

Au point de vue de l'art, on peut louer dans cette gravure la disposition générale, conçue dans le goût antique, et qui rappelle bien les bas-reliefs de l'arc de Constantin et de la colonne Trajane, ainsi que le Bige antique du Vatican. Mais l'exécution n'a rien du style des graveurs de l'antiquité, soit grecs, soit même romains. Le dessin est de cette forme arrondie, qui avait tout envahi à cette époque, sous l'influence de Boucher et de Bouchardon. Les contours sont lourds; Louis XV et son fils paraissent épais et courts, et la Victoire ailée laisse aussi à désirer. Quant à l'eau-forte de Mme de Pompadour, qui est légèrement retouchée au burin, elle annonce une pointe très-fine, une main délicate et un véritable talent.

Pour faire sans doute sa cour au roi et à la marquise, Mariette a placé le Triomphe de Fontenoy au milieu du titre de son *Traité des pierres gravées*, dans un médaillon formé de guirlandes de lauriers, au-dessous de deux têtes, l'une d'Alexandre, d'après Pyrgotèle, l'autre d'Auguste, d'après Dioscorides; pour montrer sans doute que la gravure de Guay pouvait rivaliser avec ces chefs-d'œuvre de la gravure antique. C'est là une de ces illusions excusables de la part d'un ami, mais que la postérité, désin-

téressée dans ses jugements, ne saurait pas admettre.

Après le Triomphe de Fontenoy, la marquise fit successivement graver par Guay, et reproduisit elle-même à l'eau-forte, la Victoire de Lawfeld, les Préliminaires de la paix de 1748, la Naissance du duc de Bourgogne, le Vœu de la France pour le rétablissement de la santé du Dauphin; Apollon-Louis XV, couronnant le Génie de la peinture et de la sculpture; Minerve, c'est-à-dire Mme de Pompadour elle-même, bienfaitrice et protectrice de la gravure; le cachet du roi, 1753; l'Alliance de la France et de l'Autriche, 1756; le Génie de la France, 10 octobre 1758; la Victoire de Lutzelberg, le 10 octobre 1758 [1].

On voit, par cette dernière date, que Mme de Pompadour cultiva l'art de la gravure à l'eau-forte pendant presque toute la durée de sa faveur. Elle est louable d'avoir su occuper ses loisirs à des distractions aussi sérieuses : tant de femmes, dans sa position, n'ont trouvé d'autre emploi à leur temps, que des futilités, des médisances et des bigotteries!

On raconte que Voltaire, alors dans son intimité, étant venu lui faire visite sans être annoncé, et l'ayant trouvée dessinant une tête, improvisa ce quatrain :

Pompadour, ton crayon divin
Devrait dessiner ton visage;
Jamais une plus belle main
N'aurait fait un plus bel ouvrage.

[1] Voyez à l'appendice le catalogue de l'œuvre de Mme de Pompadour.

Mais Voltaire qui, plus tard, traita la marquise d'un tout autre ton, faisait ici de la flatterie ; car il savait fort bien que Mme de Pompadour s'est plusieurs fois représentée elle-même, dans ses gravures, d'après les dessins de Boucher, son peintre favori. C'est ainsi que nous reconnaissons ses traits sous la figure de Minerve, protectrice de la gravure, et sous celle de la France, offrant des actions de grâces pour le rétablissement du Dauphin ; prétentions non moins ambitieuses qu'inconvenantes. Plus tard, nous la retrouvons sous les traits de l'Amitié, sur le cachet qu'elle légua au prince de Soubise : allégorie fort juste, car la marquise se montra toujours dévouée à ses amis.

Dès son arrivée au pouvoir, elle avait appelé l'oncle de son mari, M. Lenormant de Tournehem, à l'emploi de directeur-général ordonnateur des bâtiments du roi, créé pour Colbert. Elle lui adjoignit en titre de survivance, son frère Abel Poisson, qui prit d'abord le nom de marquis de Vandières ; nom que les mauvais plaisants de la cour avaient ridiculisé sous celui de marquis d'*Avant-hier*, et qu'il changea plus tard, un peu par ce motif, en prenant le titre du marquisat de Marigny, dont sa sœur lui avait fait cadeau[1]. Il n'avait pas vingt et un ans, en 1746, lorsqu'il fut adjoint à M. Lenormant de Tournehem. Ces deux nominations avaient excité à la cour comme

[1] Après la mort de Mme de Pompadour, le marquis de Marigny prit le nom de marquis de Ménars, sans doute pour faire oublier son origine.

à la ville de violentes récriminations contre la favorite : on l'accusait d'accaparer la direction des beaux-arts et des fêtes, emploi toujours fort envié en France, et de la confier à un vieillard connu seulement par son luxe de financier, et à un jeune homme dont la capacité paraissait fort douteuse. Pour faire taire ces critiques, Mme de Pompadour, s'inspirant des *Réflexions sur quelques œuvres de l'état présent de la peinture en France*, ouvrage publié en 1747, par Lafont de Saint-Yenne, résolut de faire, dans le palais du Luxembourg, une exposition publique des tableaux du Cabinet du Roi, entassés jusque-là dans les appartements de Versailles. Cette exposition fut ouverte pour la première fois, le 14 octobre 1750, et plus tard continuée en 1761, par ordre de M. de Marigny. Mais avant que ce dernier prît possession de sa charge d'ordonnateur adjoint des bâtiments, la marquise voulut l'obliger à faire un noviciat qu'elle jugeait nécessaire pour former son goût, et le mettre en état de bien remplir ses fonctions. Elle décida qu'il irait voyager en Italie, afin de s'instruire par l'étude et la vue des chefs-d'œuvre de l'antiquité et des monuments de l'art moderne. Pour que son frère pût retirer de ce voyage toute l'utilité que la marquise s'en promettait, elle voulut qu'il fût guidé par des connaisseurs et des artistes. Elle fit choix de l'architecte Soufflot, comme de l'artiste le plus en état de le diriger. Ce choix était heureux ; Soufflot, déjà célèbre, connaissait bien l'Italie, et surtout Rome, où il avait passé trois années comme pensionnaire du

roi. Il avait également voyagé en Grèce et dans l'Asie Mineure, et son goût était très-vif et très-sûr. Lié avec le graveur Cochin, et instruit du désir qu'il avait de voir l'Italie, Soufflot le proposa à la marquise, qui l'accepta. On leur adjoignit l'abbé Leblanc, homme de lettres, à qui l'on accordait des connaissances dans les arts. Ils partirent en décembre 1749, et après avoir visité avec attention toutes les villes qui renfermaient quelque chose de curieux, dont ces artistes lui faisaient observer les principales beautés, le marquis de Marigny vint passer quelque temps à Rome.

Jean François de Troy était alors directeur de l'Académie de France établie en cette ville. Ce peintre, élève de son père, jouissait d'une grande réputation. Doué d'une remarquable facilité d'exécution, il composait de grandes scènes qu'il peignait avec rapidité, comme des décorations d'opéra, sans chercher à corriger les nombreuses négligences de dessin échappées à son pinceau. Il avait été nommé directeur de l'Académie de France en 1738, et depuis cette époque, il avait exécuté à Rome sept tableaux de l'histoire d'Esther, la Conquête de la Toison d'or par Jason, et d'autres sujets destinés à être reproduits aux Gobelins en tapisseries. De Troy ne manquait pas de talent, mais ses peintures sentent la manière, son coloris est terne, son dessin peu correct, ses attitudes et ses expressions vulgaires.

Mariette, dans son *Abecedario*[1], raconte, sur le

[1] A l'article de Troy (François), p. 100.

séjour de M. de Marigny à Rome, une aventure qui paraît avoir occasionné la mort de ce directeur : « M. de Marigny, ou, comme on l'appelait alors, M. de Vandières, dit Mariette, fit le voyage d'Italie, dans le temps du directorat de M. de Troy. Il fut logé (à Rome) dans le palais de France. M. De Troy le reçut avec toute la distinction qui lui était due. Tout se passa dans les commencements à la satisfaction de l'un et de l'autre : il y eut des fêtes données. Les pensionnaires firent les honneurs d'un bal où la principale noblesse de Rome fut invitée, et M. de Vandières sut gré au directeur de toutes ses attentions. Malheureusement, celui-ci avait pris pour maîtresse la femme d'un médecin, extrêmement jolie. Il en était amoureux à la folie. C'est le faible d'un vieillard de porter la passion à l'excès et d'être jaloux. M. de Troy se laissa gagner par cette maladie. Il crut s'apercevoir que son hôte s'était pris d'amitié pour la jolie femme; il ne put y tenir, et, ne se possédant point, il manqua à son supérieur : il lui tint des discours qui furent entendus et qui déplurent. Dès ce moment, sa perte fut résolue. Il y avait du temps qu'il demandait son rappel; c'était peut-être un jeu. Ce qu'il y a de sûr, c'est, qu'amoureux comme il l'était, il eût été très-piqué si on l'eût pris au mot, et que, ne recevant aucune réponse, il était persuadé que l'affaire était oubliée. Il était dans l'erreur : on lui avait nommé un successeur. Au moment qu'il s'y attendait le moins, il le vit arriver, sans aucune espérance de garder sa place. Il restait

à Rome, captif de celle dont il portait les liens, et il temporisait : mais enfin il fallut prendre son parti. M. de Nivernais, notre ambassadeur à Rome, avait obtenu la permission de revenir en France; une frégate, équipée à Marseille, l'attendait et était venue pour servir à son passage. M. de Troy eut ordre de se préparer à partir, et de profiter de l'occasion. Le jour fut indiqué, et l'intimation lui en fut faite peu de temps auparavant à l'Opéra, où il assistait avec sa maîtresse. Ce fut un coup de foudre. Saisi et abattu, faisant effort sur lui-même pour ne rien laisser apercevoir de ce qui se passait dans son intérieur, il rentre chez lui. La fièvre le saisit; un mal de gorge, qu'on attribue à l'air froid (c'était dans le mois de janvier 1752) qu'il a respiré à la sortie du spectacle, le menaça d'une esquinancie. Les médecins appelés le traitent en conséquence, et la maladie dégénère bientôt en fluxion de poitrine, qui le fait périr en peu de jours. » — Si cette anecdote est vraie, elle prouve une grande susceptibilité de la part de M. de Marigny, et lui fait peu d'honneur.

M. de Marigny revint à Paris en septembre 1751, après un séjour en Italie de deux années. On peut prendre une idée exacte de son voyage, en lisant la relation qu'en a faite Cochin[1]. Les titres que le graveur se donne en tête de cet ouvrage témoignent assez qu'il n'avait pas perdu son temps en accom-

[1] *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, à Paris, chez Ch.-Ant. Jombert, 1758, 3 vol. in-12.

pagnant le frère de la favorite, devenu l'ordonnateur général des beaux-arts. Il y avait à peine sept ans que Cochin était revenu lorsqu'il publia ses notes de voyage, et dans ce court intervalle, il était devenu *chevalier de l'ordre de Saint-Michel, graveur du roi, garde des dessins du cabinet de Sa Majesté, secrétaire de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et censeur royal.* On trouve, non-seulement dans ses notes de voyage, mais dans une lettre de lui restée longtemps inconnue, et publiée dans les *Archives de l'art français* [1], le jugement très-juste qu'il porte sur les artistes italiens en réputation vers 1750, et qui étaient : à Rome, Mazucci, Mancinni, Pompeo Battoni et le chevalier Corado ; à Naples, Francischello delle Mura, élève de Solimène ; à Bologne, Ercole Graziani ; et à Venise, le Tiepolo et Piazetta. Il reproche à ces artistes, avec beaucoup de vérité, de manquer d'initiative et d'invention, et de faire des figures qui paraissent plus occupées du soin de se donner une attitude agréable, que de celui de faire l'action pour laquelle elles sont placées dans le tableau ; défaut ordinaire des peintres médiocres. Leur couleur lui semble fade et olivâtre ; et tout en trouvant ces peintres agréables, il ajoute : « C'est dommage que la nature, qui est fort belle, ne soit pas, à beaucoup près, aussi belle que leurs tableaux ; » appréciation piquante, qui donne bien l'idée des peintures italiennes de cette époque, à l'exception de quelques plafonds du Tiepolo à Venise.

[1] T. I, p. 169 et suiv.

L'architecte Soufflot ne profita pas moins de son intimité avec le marquis de Marigny. A son retour d'Italie, il s'était arrêté à Lyon où il fit élever, d'après le désir de l'administration de cette ville, l'Hôtel du Change, le Grand-Théâtre, l'un des plus vastes de France, et enfin l'Hôtel-Dieu, dont la magnifique façade, sur le quai du Rhône, frappe tout d'abord les voyageurs. Rappelé de Lyon à Paris par M. de Marigny, il fut décoré, en 1755, du cordon de Saint-Michel, nommé directeur des Gobelins, contrôleur des bâtiments du roi, et chargé de la construction de l'église de Sainte-Geneviève, l'un des plus remarquables monuments de l'art moderne, bien que par suite de circonstances indépendantes de la volonté de Soufflot, le plan primitif de cet édifice, dû entièrement à son imagination, ait été forcément modifié.

M. Lenormant de Tournehem étant mort peu de temps après le retour de M. de Marigny, ce dernier lui succéda dans l'emploi d'ordonnateur des bâtiments. — L'idée qu'avait eue Mme de Pompadour d'envoyer son frère en Italie, pour former son goût et acquérir les connaissances qui lui manquaient, mériterait d'être suivie par les gouvernements qui ont réellement à cœur les progrès de l'art. Il nous paraît bien difficile qu'un directeur des beaux-arts puisse être à la hauteur de ces importantes fonctions, s'il ne connaît ni l'Italie, ni ses chefs-d'œuvre. Parler d'art sans avoir vu Rome, Florence, Venise, Naples et les autres villes de cette admirable contrée,

nous paraîtra toujours une très-grande témérité. Nous savons qu'on peut citer parmi les artistes l'exemple de Lesueur, qui n'a jamais quitté la France. Mais on ne doit point s'autoriser de l'exemple d'un homme de génie, lorsqu'il s'agit d'établir une règle générale, car le génie sera toujours une très-rare exception. D'ailleurs, il est à présumer que si Lesueur eût étudié Raphaël à Rome, et non pas seulement d'après les cartons du Poussin, il n'aurait pu qu'y gagner. Un ordonnateur des beaux-arts, qui n'a pas vu par lui-même les monuments de l'art antique et les chefs-d'œuvre des maîtres modernes, est toujours obligé de s'en rapporter à des subalternes. Cochin a donc raison de dire, dans le court préambule qu'il a mis au commencement des notes de son voyage[1] : « L'expérience a fait « voir combien il est important pour le service « du roi et l'avantage des arts, qui fait une partie « considérable de la gloire de la nation, que les « personnes destinées à remplir ces places importantes (celles d'ordonnateur des bâtiments du roi), « veuillent bien prendre les soins nécessaires pour « se former le goût, et pour se mettre en état de « juger par elles-mêmes du mérite des artistes qui « sont sous leurs ordres. » Il paraît, si l'on s'en rapporte à la notice que Cochin a donnée sur M. de Marigny[2], que ce directeur des beaux-arts, pendant

[1] T. I, p. 2.

[2] En tête du catalogue publié, en 1781, par Basan et Poullain, des objets d'art et curiosités qui composaient son cabinet. Il était

une partie considérable du règne de Louis XV, sut effectivement imprimer une remarquable impulsion à toutes les branches de ses fonctions. S'appuyant sur le crédit tout-puissant de sa sœur, naturellement attirée vers les artistes, et qui désirait, avec leur concours, jeter le plus vif éclat sur le règne de Louis XV, le marquis de Marigny s'efforça de donner aux arts un nouvel essor. Malheureusement, son administration fut entravée par la guerre de Sept Ans, qui dévora les ressources de la France, et fit reporter sur les moyens de destruction les fonds destinés aux arts de la paix. Néanmoins, M. de Marigny augmenta les commandes des tableaux d'histoire, et il en ordonna pour la manufacture des Gobelins; moins, ainsi que le fait remarquer Cochin dans sa notice, pour le besoin qu'elle en avait, que pour entretenir et soutenir la peinture d'histoire, toujours près de dégénérer en France, par le défaut de travailler pour le public dans ce genre.

En parlant de l'administration de M. de Marigny comme intendant des beaux-arts, on ne doit pas oublier de signaler la protection toute particulière qu'il accorda au célèbre Joseph Vernet, le plus habile peintre de marines que la France ait eu. Le marquis avait fait sa connaissance à Rome, où Joseph était fixé depuis près de vingt années. Appréciant son talent en véritable connaisseur, M. de Marigny le rappela en France vers 1752, et, la même année,

alors connu sous le nom de marquis de Ménars. — Bibliothèque impériale, cabinet des estampes Y D - 122, n° 4808 - J.

il lui commanda pour le roi une suite de tableaux représentant les principaux ports de mer de la France. Il voulut tracer lui-même à l'artiste l'ordre dans lequel ces tableaux devaient être exécutés : il dressa donc un itinéraire que le peintre était obligé de suivre, afin qu'il dessinât sur les lieux mêmes les vues qu'il voulait reporter sur ses toiles. M. de Marigny ne se borna pas à préparer le programme de cette grande entreprise ; dans plus d'une circonstance, il lui arriva de différer de sentiment avec l'artiste sur la manière dont la vue des ports, du ciel et de la mer devait être représentée. Ainsi, lorsque Joseph voulut peindre le port de Cette, il se proposait de « faire sur le devant du tableau une mer un peu en mouvement, et, peut-être, écrivait-il à M. de Marigny, ferai-je une tempête, ce qui produirait un effet assez rare dans le nombre des tableaux que j'ai à faire pour le roi, peignant ordinairement l'intérieur des ports, et par conséquent la mer tranquille, ou bien du côté de la terre. »

M. de Marigny n'admit pas complétement cette proposition : « Vos tableaux, répondit-il à Vernet, le 9 octobre 1756, doivent réunir deux mérites, celui de la beauté pittoresque et celui de la ressemblance. Je trouve bien l'un dans le projet que vous me proposez ; mais je crains que ce ne soit aux dépens de l'autre, et je doute que le port de Cette, représenté en vue du côté de la mer, soit reconnu par le grand nombre de ceux qui ne l'ont vu que du côté de la terre. La tempête que vous avez dessein d'y ajouter

rendrait encore votre tableau moins ressemblant, attendu qu'il est rare de voir la mer, dans un port, agitée de la tempête. Il faudrait que le devant de votre tableau fût la pleine mer, et par conséquent que le port fût reculé dans le lointain, ce qui vous empêcherait de le détailler d'une façon caractéristique. Il me semble que le projet de ce tableau, tel qu'il est dans l'itinéraire que je vous ai remis, remplirait mieux l'objet que vous devez vous proposer. D'un côté, la plus grande partie de l'étang de Thau, de l'autre côté, le commencement du canal du Languedoc, donneraient à votre tableau un caractère distinctif qu'il n'aurait point suivant votre nouveau projet. Consultez-vous avant de vous décider, et surtout ne perdez pas de vue l'intention du roi, qui est de voir les ports du royaume représentés au naturel dans vos tableaux. Je sens bien que votre imagination se trouve par là gênée; mais avec votre talent, on peut réunir le mérite de l'imitation et celui de l'invention : vous en avez donné des preuves [1]. »

Malgré ces observations, Vernet n'en persista pas moins à représenter le port de Cette agité par un coup de vent, et vu de la mer, « avec des bâtiments qui font une manœuvre extraordinaire, mais convenable pour l'entrée du port, et au vent par lequel ils entrent [2]. »

[1] Voyez les *Archives de l'art français*, par MM. de Chennevières et de Montaiglon, livraisons du 15 novembre 1855 et du 15 janvier 1856, p. 139 et suiv.

[2] Livret du salon de 1757, dans lequel ce tableau fut exposé.

Toute cette grande entreprise des ports de France, si habilement exécutée, fut commencée en octobre 1753 et terminée en 1763, en moins de dix années, sous l'administration de M. de Marigny, auquel on en doit l'idée, le plan et l'exécution.

M. de Marigny ordonna aussi des statues, et, malgré les attaques des envieux, il maintint à Rome les pensionnaires du roi. M. de Marigny avait le bon esprit de consulter Soufflot et de profiter de ses conseils. Mais, selon le témoignage de Cochin, ce fut de son propre mouvement, qu'après avoir vu et admiré la belle statue de Vénus, que Coustou avait faite pour le roi de Prusse (le Grand Frédéric), il jeta les yeux sur cet artiste pour l'exécution du tombeau du Dauphin, père de Louis XVI, et c'est à cette connaissance du vrai mérite que nous devons ce beau monument qui a été placé dans la cathédrale de Sens, et que Cochin regrettait de ne pas voir à Paris.

En 1762, il fit nommer Carle Vanloo premier peintre du roi, et à sa mort, arrivée le 15 juillet 1765, M. de Marigny fit élever à cette place le célèbre Boucher, dont l'influence sur la peinture, pendant le dernier siècle, n'a d'égale que celle de Watteau. Si l'originalité tenait lieu de toutes les autres qualités, il est certain que ces deux artistes pourraient revendiquer le premier rang; car l'un et l'autre a créé une manière qui lui est propre, et qui ne ressemble à rien de ce qu'on connaissait avant eux dans la peinture. Watteau, grand coloriste, n'a peint que des scènes de convention, sui-

vant le goût, alors à la mode, également éloigné de l'idéal des grands maîtres italiens et de la nature vraie. Boucher, doué d'une égale facilité, inventeur d'une peinture à teintes plates qui n'appartient qu'à lui, est tout aussi maniéré dans la forme de ses personnages et dans l'expression de ses figures; mais pour la représentation des arbres et des paysages, qu'il place toujours dans un horizon bleuâtre, il est de beaucoup inférieur au peintre des *Fêtes galantes*. Si Watteau a souvent copié ses figures sur les acteurs de la Comédie italienne, et disposé ses tableaux d'après des scènes jouées à ce théâtre, on peut dire que Boucher a peuplé son Olympe de Dieux, de Déesses et d'Amours qu'il faisait poser à l'Opéra, ainsi que les bergers et les bergères fardées de ses campagnes fleuries. Toute étude de l'art antique, toute admiration des grands maîtres de la Renaissance, toute contemplation recueillie de la nature avait disparu. Les artistes de cette époque de décadence, cédant à l'entraînement général, se laissaient aller à une facilité d'exécution qui ne pouvait produire, chez la plupart d'entre eux, que des résultats déplorables. Tout effort, tout travail sérieux paraissait banni de leurs œuvres, nées du caprice d'un moment, et destinées, sauf un très-petit nombre, à passer avec la mode éphémère qui les avait fait naître. Si les tableaux de Watteau et de Boucher ont conservé de nos jours une véritable vogue, c'est que ces deux artistes sont réellement doués d'un talent et d'une originalité fort remarquables. Le mode

dans lequel leurs pinceaux se sont exercés est secondaire ; mais leur exécution est pleine de charme et de facilité. Quant à la foule de leurs imitateurs, ils n'ont fait qu'outrer les défauts de ces maîtres, et ils sont tombés dans l'oubli.

Le peintre Vien, que Mme de Pompadour employait, concurremment avec Boucher, pour les dessins des pierres gravées par Guay, sacrifiait aussi à la mode ; témoin les deux tableaux de la *Marchande d'Amours* et de l'*Amour qui s'envole* [1]. Mais son style, même dans des sujets de ce genre, était plus ferme que celui de Boucher, et ses grandes compositions sont infiniment supérieures à celles de cet artiste. On peut en juger par son tableau de saint Denis prêchant dans les Gaules, composé en 1754, qui fut placé dans l'église de Saint-Roch, où il est encore. L'exemple de Vien ne fut suivi que plus tard, lorsque David, enlevé par Vien à l'école de Boucher son parent, remit en honneur les véritables principes de la grande peinture.

Il était bien permis à Mme de Pompadour de donner à Boucher la préférence sur les autres peintres de son temps ; car il avait plus d'une fois dirigé son burin, et, comme pour la séduire, il avait fait d'elle le plus charmant portrait qui se puisse voir. Boucher excelle par la délicatesse et la transparence de ses touches ; si les chairs, sous son pinceau, manquent de fermeté et de vie, si le sang ne circule pas sous

[1] Ils sont au château de Fontainebleau.

ses teintes plates, ses étoffes sont jetées avec une grâce et une coquetterie bien faites pour plaire aux dames, et la soie et le velours, coloriés par sa palette, ont tout l'éclat, tout le brillant de la réalité.

Le portrait de Mme de Pompadour peint par Boucher ne peut pas faire oublier le beau pastel de Delatour [1]. Cet artiste a représenté la marquise vue de trois quarts, coiffée en poudre à la mode du temps, vêtue d'une robe de satin fond blanc, chamarré à grands ramages et à bouquets, ouverte sur la poitrine avec des nœuds de dentelle; le tout rendu avec une véritable perfection. La marquise est assise, le coude gauche appuyé sur un guéridon doré, forme Louis XV; elle tient dans sa main un cahier de musique ouvert. Sur le guéridon figure l'*Esprit des Lois,* en compagnie d'un des in-folios de l'*Encyclopédie,* de *la Henriade* et d'autres œuvres capitales de l'époque. Le dessin reproduit par Mariette (p. 208, t. Ier de son *Traité des pierres gravées*) représentant le graveur en pierres fines lorsqu'il travaille, et les divers instruments qu'il emploie, pend d'un côté du guéridon, et l'on distingue au bas les mots : *Pompadour sculpsit.* Aux pieds de la marquise est un carton rempli de gravures et de dessins, pour indiquer son goût pour les arts. Ce magnifique portrait est d'un crayon plus ferme que ceux de la Rosalba dont il est entouré, et sa conservation est aussi satisfaisante qu'on pou-

[1] Il est au Louvre dans la salle des pastels. Celui de Boucher appartient à M. Duclos, et fait partie de son cabinet.

vait l'espérer d'un genre aussi éphémère que le pastel.

Le choix de Soufflot, comme contrôleur des bâtiments, paraît avoir exercé sur M. de Marigny et sur sa sœur une influence qui n'a pas été assez remarquée. De tout temps, les rois de France ont attaché une grande importance à embellir leur capitale. Si Paris est devenu la plus belle ville du monde, c'est parce que, depuis près de huit siècles, on travaille sans relâche à l'assainir, à encadrer son fleuve dans des quais magnifiques, à percer et à élargir ses rues, à y élever des églises, des palais, des fontaines et des maisons d'un style aussi élégant que varié. Les plus grands princes ont tenu à honneur d'attacher leurs noms à ces embellissements, qui profitent à l'immense population de leur capitale, le cœur et la tête de la France. Saint Louis, Philippe Auguste, Charles V, François Ier, Henri IV et Louis XIV ont laissé dans Paris de remarquables monuments de leurs règnes. De nos jours, ces exemples ont été suivis et même dépassés par l'empereur Napoléon Ier, par les Bourbons et par le roi Louis-Philippe. Depuis le rétablissement de l'Empire, n'avons-nous pas vu achever, comme par enchantement, les magnifiques bâtiments du Louvre, œuvre qui suffirait à elle seule pour illustrer le plus long règne ? Tandis que le prolongement de la rue de Rivoli, le percement du boulevard de Strasbourg et de la rue des Écoles, le déblaiement et la construction des Halles centrales, et la mise en train de tant d'autres entreprises non

moins utiles que grandioses, changeront entièrement l'aspect du vieux Paris et en feront une ville sans rivale. Mme de Pompadour n'ignorait pas que les Parisiens sont très-vains de leur ville, et que, tout en se plaignant des travaux de construction qui dérangent leurs habitudes, ils sont fort glorieux de la voir admirée par les étrangers. Si l'on s'en rapporte à des mémoires écrits sur le règne de Louis XV [1], il paraîtrait que la marquise aurait proposé à ce prince d'acquérir un certain nombre de couvents, alors fort nombreux et fort vastes, et d'établir dans leurs enclos, devenus publics, des places ou squares, à l'imitation de Londres. Elle aurait voulu rebâtir la Cité tout entière, pour dégager Notre-Dame, et, dans ses rues élargies et alignées, établir des trottoirs couverts avec des balcons au-dessus, en forme de terrasses, pour le premier étage des maisons. Des compagnies financières devaient acheter de grands carrés de maisons entourés de rues; elles auraient démoli les vieilles constructions pour en élever de nouvelles, suivant un plan général. En achetant à vil prix les vieilles maisons, elles revendaient les constructions neuves et devaient recueillir des profits considérables. Mais il fallait, pour réaliser ces deux projets, abattre des couvents

[1] *Mémoires historiques et anecdotes de la cour de France, pendant la faveur de la marquise de Pompadour*, par S.-L. Soulavie; Paris, 1802, 1 vol. in-8, p. 259 et suiv. On croit que ces mémoires ont été composés sur les notes trouvées dans les papiers du maréchal de Richelieu. Voyez *Biographie universelle* de Michaud, v° Soulavie.

et des églises, et l'opposition du clergé les fit échouer. — On sait qu'en 1750, les ponts étaient couverts de maisons : Mme de Pompadour voulait faire disparaître ces contructions et rendre aux ponts toute leur largeur, pour la facilité du passage et l'agrément de la vue. Elle voulait faire ouvrir une rue qui aurait fait aboutir la rue de Tournon à la rue de Seine, de manière à mettre le collége Mazarin (l'Institut) en face du Luxembourg, mais le roi fut insensible à ce projet[1].

Il ne fut pas plus touché de l'idée d'achever le Louvre, ou, tout au moins, de mettre les parties de cet édifice, alors construites, à l'abri de la destruction. On aura peine à croire aujourd'hui que, du temps de Louis XV, il n'y a pas cent ans, les bâtiments du Louvre élevés sous Louis XIV, par ordre de Colbert, sur les plans de Perrault, n'étaient pas même couverts[2]. La cour de Jean Goujon, qui n'a d'égale dans le monde, mais dans un tout autre style, que celle des Loges au Vatican, et plus en petit, mais non moins belles, celles du palais Farnèse et de la chancellerie, dues toutes deux au génie du Bramante, cette cour si imposante, si régulière dans son ensemble et pourtant si variée, si admirable dans ses details, était encombrée d'immondices amoncelées depuis près d'un siècle. Mme de Pompadour aurait voulu la faire déblayer, faire couvrir l'édifice et lui donner l'aspect monumental. Elle proposait une

[1] *Mémoires historiques et anecdotes de la cour de France*, p. 264.
[2] *Id.*, *ibid.*

innovation adoptée depuis, mais qui, alors, paraissait le renversement des anciens usages de la cour. Reprenant l'idée du cardinal de Richelieu, elle voulait faire décorer la grande galerie et demandait qu'on y plaçât, comme dans un musée, les productions les plus remarquables des peintres de toutes les écoles [1]. Mais il aurait fallu dépouiller Versailles et Fontainebleau de leurs chefs-d'œuvre. Toute la cour jetait les hauts cris; on trouvait malséant de donner au public la jouissance des tableaux et des statues que les rois de France, depuis François Ier, avaient toujours réservés pour décorer l'intérieur de leurs appartements, où la noblesse seule était admise.

On assure que, dans un moment de retour sur elle-même, la marquise fit décider la construction de l'église de la Madeleine repentante, dans laquelle elle désirait être inhumée. La pécheresse n'oubliait pas les pauvres : elle aurait voulu faire construire un second Hôtel-Dieu, pour laisser un lit à chaque malade : car personne n'ignore qu'il n'y a pas longtemps que chaque malade, dans les hôpitaux, a son lit. Avant 1789, même en temps ordinaire et en l'absence d'épidémie, un seul lit recevait jusqu'à trois malades. La pensée de Mme de Pompadour, empreinte d'une véritable charité, méritait donc bien de trouver grâce auprès du gouvernement d'alors. Mais elle échoua, comme les précédentes, devant

[1] *Mémoires historiques et anecdotes de la cour de France*, p. 262.

l'apathie de Louis XV, et devant l'indifférence des hautes classes de la société, alors aussi peu portées, en général, à soulager les souffrances des classes inférieures, qu'elles sont empressées de nos jours à prendre l'initiative de toutes les mesures pouvant servir à l'amélioration du sort de ceux qui souffrent.

Elle fut plus heureuse dans la réalisation du projet de l'École-Militaire, élevée au Champ-de-Mars, sur les plans de l'architecte Gabriel; cela ne doit pas étonner, car les goûts belliqueux de la nation ont de tout temps obtenu la préférence sur des entreprises plus utiles.

Elle réussit également à faire adopter à Louis XV le projet d'établir à Sèvres une manufacture de porcelaines. Lorsque Mme de Pompadour fut déclarée favorite, la porcelaine n'était en France qu'une contrefaçon maladroite des figures, fleurs et personnages représentés sur les porcelaines du Japon. La duchesse du Maine avait bien établi à Sceaux une fabrique de faïence, dont la pâte délicate et les dessins variés avaient obtenu le plus grand succès. Mais l'art de la porcelaine était encore inconnu. La marquise n'eut pas de peine à faire comprendre à Louis XV qu'il était digne de son règne de créer une manufacture de porcelaines, comme Louis XIV avait créé une fabrique de tapisseries aux Gobelins. Des chimistes pour améliorer la pâte, des peintres de fleurs et de paysages pour l'ornement, des sculpteurs pour ordonner les plus belles formes, furent appelés afin de perfectionner cet art. Les frères Dubois

avaient établi à Vincennes, en 1740, la première fabrique dans laquelle on essaya de faire de la porcelaine. Soutenue d'abord par M. Orry de Fulvy, contrôleur général des finances, elle fut placée, après sa mort arrivée en 1745, sous la protection de Mme de Pompadour. Le premier service de porcelaine, pâte tendre, y fut composé en 1754. Deux ans après, l'établissement reçut une organisation nouvelle et fut transporté à Sèvres, dans l'ancienne *villa* du musicien Lulli[1]. Le roi se plaisait à visiter d'autant plus souvent la manufacture, qu'elle se trouvait sur la route de Bellevue, où sa maîtresse avait fait construire une charmante habitation dans laquelle elle donnait fréquemment des fêtes. La fabrique de Sèvres a initié la France à l'art de la porcelaine; avant sa fondation, la France en achetait tous les ans, en Saxe, en Chine et au Japon, pour une somme très-considérable. Peu de temps après que les charmantes productions de Sèvres eurent été répandues en Europe, la France, non-seulement cessa d'être tributaire de l'étranger, mais elle en exporta pour une valeur importante.

Les porcelaines de cette époque, particulièrement celles dites *pâte tendre*, atteignirent le plus haut degré de perfection, soit sous le rapport de la forme, de la légèreté, de la transparence et du dessin, soit

[1] Voyez l'*Histoire de la vie privée des Français*, par Legrand d'Aussy, nouv. édit. avec des notes et corrections par J.-B.-B. Roquefort, t. III, p. 212 et suiv. Voyez aussi le *Traité des arts céramiques*, par M. Brongniart, t. II, p. 496.

sous celui de la matière. Les statuettes en biscuit de Sèvres, exécutées d'après les dessins des premiers sculpteurs, furent recherchées avec le plus grand empressement, comme des modèles de grâce et d'élégance. Malheureusement, après la mort de Mme de Pompadour, cette fabrication fut à peu près négligée, et, pendant les désastres de la Révolution, les procédés pour composer les pâtes et les habitudes de la fabrication furent en partie oubliés ou se perdirent. Aujourd'hui, les vases et statuettes de cette porcelaine, qui ont échappé aux ravages du temps, sont aussi recherchés que les objets d'art les plus précieux.

Les tableaux de Boucher, le vieux Sèvres, les meubles, les étoffes et les dorures Louis XV, sont comme autant de médailles frappées à l'empreinte de Mme de Pompadour, de même que les tableaux de Watteau et de Lancret et les ornements de Gillot rappellent, sans qu'on puisse s'y tromper, l'époque de la régence. Les œuvres d'art ou d'ornement de ces deux époques, ont un cachet d'originalité qui les distingue de celles de tous les autres temps, et qui, partout, les fait à l'instant reconnaître pour des productions purement françaises, n'ayant ni précédents ni analogues nulle autre part. C'est en cela surtout que les compositions de Watteau et de Boucher sont intéressantes à étudier; car chacun de ces deux artistes possède une originalité propre, formant un type à part. Aucun d'eux n'a pu faire école, parce que ni l'un ni l'autre ne s'appuyait sur les règles

générales de l'art, l'étude du beau, d'après la nature et l'antique. Néanmoins, leurs œuvres vivront, parce qu'elles sont empreintes d'une originalité véritable, et d'un talent d'exécution non moins remarquable.

Il semble que M[me] de Pompadour ait voulu se dédommager des échecs que ses projets de rues nouvelles et d'édifices publics avaient reçus, en faisant élever, pour elle seule, un grand nombre de maisons de campagne, d'hôtels et de palais.

Dès 1745, le roi lui avait donné le marquisat de Pompadour, qu'elle n'habita jamais et dans lequel elle ne fit presque aucune amélioration. Cette terre était trop loin de Versailles, que la marquise n'osait pas quitter, dans la crainte d'abandonner le roi à ses ennemis et à ses rivales.

En 1746, Louis XV détacha du petit parc de Versailles environ six hectares dont il fit don à sa maîtresse. Elle y fit construire une habitation charmante, avec des volières, des bosquets plantés d'arbrisseaux alors fort rares, jetés au milieu des grands arbres qui ornaient déjà ce lieu, et l'appela son Ermitage [1].

Elle fit, en 1749, l'acquisition de La Celle, charmante propriété à la porte de Versailles.

Au centre même de cette ville, et joignant aux

[1] Nous empruntons ces détails au *Relevé des dépenses de M[me] de Pompadour depuis la première année de sa faveur jusqu'à sa mort*, manuscrit des archives de la préfecture de Seine-et-Oise, publié avec des notes par M. J.-A. Le Roi, bibliothécaire de la ville de Versailles (petit in-8 de 40 pages), à l'obligeance duquel nous en devons la communication.

jardins du château, le roi lui donna, en 1752, un terrain sur lequel se trouvait, sous Louis XIV, la pompe ou tour d'eau détruite en 1686. Elle y fit construire son hôtel, en ménageant une communication avec le château [1].

Comme elle accompagnait le roi dans ses voyages de Fontainebleau et de Compiègne, elle voulut avoir, dans chacune de ces deux villes, son habitation particulière, qu'elle fit réparer et décorer avec le plus grand luxe [2].

A Paris, Mme de Pompadour avait acheté, en 1753, moyennant 730,000 livres, le vaste hôtel d'Évreux, qui avait été construit en 1718 pour le comte d'Évreux, sur les dessins de l'architecte Molet. Situé entre le faubourg Saint-Honoré et les Champs-Élysées, dont plus tard il a pris le nom [3], cet hôtel a toujours été l'une des plus magnifiques habitations de la capitale. Il paraît qu'au moment de son acquisition par Mme de Pompadour, il était en fort bon état d'entretien, car la marquise, d'après ses comptes, n'y dépensa, tant qu'elle en fut propriétaire, que 95,000 livres, mais pendant une seule année, en 1754. Elle n'y vint que fort rarement; Louis XV n'aimait pas trop sa bonne ville de Paris, dont les bourgeois, toujours frondeurs, chansonnaient sa maîtresse.

[1] Cet hôtel est aujourd'hui l'hôtel des Réservoirs, ou restaurant Duboux, près de la préfecture.

[2] A Fontainebleau, l'hôtel de Mme de Pompadour est le premier à gauche en entrant dans la ville, après la pyramide.

[3] L'Élysée-Bourbon.

Comme elle cherchait constamment à plaire au roi et à le distraire de son ennui et de son désœuvrement, elle acheta, fit réparer et embellir plusieurs maisons de campagne, situées dans les environs de Paris, pour avoir le plaisir d'y recevoir son maître, et pour le forcer à sortir de ses habitudes trop monotones de Versailles. C'est ainsi qu'elle acheta ou créa Crécy, Aunay, Champs, Ovillé, et Ménars, et qu'elle loua Saint-Ouen à la famille de Gesvres.

Mais de toutes ses habitations, celle qu'elle affectionna le plus, parce qu'elle était entièrement sa création, ce fut Bellevue. Au point le plus élevé du coteau qui, de Sèvres, s'étend jusqu'au bois de Meudon, dominant d'un côté le cours sinueux de la Seine, et tout l'horizon borné par les monuments, les maisons et les brouillards de Paris; de l'autre, des bois, des vergers, des étangs et des prairies; la marquise avait fait élever un château, pas trop grand, point massif et d'une architecture aussi nouvelle que charmante[1]. Commencée le 30 juin 1748, sous la direction de l'architecte Lassurance, la construction de Bellevue fut achevée le 20 novembre 1750, et Mme de Pompadour put y recevoir le roi, le 24 du même mois. C'est dans cet asile qu'elle aimait à se retirer, fuyant la cour et Versailles, les envieux, les médi-

[1] Il existe une gravure représentant l'*Elévation de Bellevue*, par Fessard. Trois enfants, vêtus à l'espagnole, déroulent le plan du château de Bellevue, qu'on aperçoit sur l'arrière-plan. Cette gravure, tirée d'un tableau de C. Vanloo, qui ornait le grand salon de Bellevue, est dédiée à Mme de Pompadour, dame du palais de la reine.

sants et tout le cortége de l'étiquette et des ennuis officiels. Le roi l'y accompagnait souvent ou venait l'y rejoindre, s'amusant des surprises que lui ménageait sa maîtresse, admirant la beauté de ses jardins, dessinés et décorés par l'architecte d'Isle, l'élégance de ses appartements, et pouvant apercevoir de loin, du haut de la terrasse, sa bonne ville de Paris. La marquise n'admettait à Bellevue que ses intimes : on était des Bellevue comme sous Louis XIV le duc de Saint-Simon raconte qu'on était des Marly. On y jouait l'opéra et la comédie : l'*Enfant prodigue*, de Voltaire ; le *Méchant*, de Gresset, furent représentés sur le théâtre de Bellevue, par les plus grands seigneurs et les plus nobles dames. Plusieurs opéras de circonstance y furent chantés par des ténors, des basses et des soprani de la cour [1]. Enfin, dans ce délicieux séjour, les invités passaient leurs journées comme les personnages du Décaméron de Boccace, au milieu des festins, des conversations, des fêtes et des divertissements de tous genres. Aussi, Voltaire, qui était alors admis à ces réunions, pouvait-il dire à la favorite :

> Ainsi donc vous réunissez
> Tous les arts, tous les dons de plaire,
> Pompadour ! vous embellissez
> La cour, le Parnasse et Cythère.
> Charme de tous les yeux, trésor d'un seul mortel !
> Que votre amour soit éternel !
> Que tous vos jours soient marqués par des fêtes !

[1] Voyez les *Mémoires de Mme Duhausset*, p. 229 et suiv.

Que de nouveaux succès marquent ceux de Louis!
Vivez tous deux sans ennemis,
Et gardez tous deux vos conquêtes!

Mme de Pompadour avait fait décorer Bellevue avec la plus grande recherche. La sculpture y était représentée par Coustou, Rousseau, Maurissan, la veuve Chevalier, et Verbreck; la peinture, par Oudry, Neilson, Gavau, Brunelli; l'ornementation, par Janson et la veuve Cropel. Caffieri avait doré les corniches et les lambris, comme on savait alors le faire, d'une manière à la fois durable et délicate; l'art de l'émailleur, aujourd'hui négligé, y brillait dans les ornements de Martinière[1]. Le mobilier répondait aux décorations : les meubles de Boule, d'autres, d'une forme nouvelle à laquelle le nom de la marquise est restée comme une désignation; les porcelaines de Chine, du Japon et de Sèvres; les tentures des Gobelins, de la Savonnerie et de Lyon; les glaces de France et de Venise; les cristaux, les bronzes, les tableaux, les livres, enfin toutes les recherches de l'élégance la plus délicate et la plus raffinée brillaient dans cette demeure d'une fée, qui gouvernait alors le beau royaume de France.

Mme de Pompadour absorba des sommes énormes à Bellevue. On lit dans le livre de ses dépenses, qui ne dit pas tout, qu'elle paya de 1748 à 1754, pour la construction et les décorations intérieures seulement,

[1] La marquise employa presque toujours ces artistes; elle leur adjoignit, à Crécy, le sculpteur Pigalle, à Fontainebleau le peintre Boucher, et à Versailles Rysbrack, peintre de fleurs.

la somme de près de trois millions (2,983,047 fr.). Le linge, pour draps et table, de sa maison de Crécy, lui avait coûté 60,452 livres; qu'on estime ce qu'elle avait dû dépenser pour celui de Bellevue! Elle possédait pour 1,787,000 livres de diamants, et elle estime elle-même sa vaisselle d'or et d'argent à 687,600 livres. Ses bijoux, boîtes en or et *colifichets*, 394,000 livres; sa garde-robe 350,235 livres. La marquise aimait beaucoup, à ce qu'il paraît, le vieux laque de Chine; elle en avait, en différents morceaux, pour 111,945 livres. La porcelaine ancienne, non compris celle de Sèvres, figure sur l'état de ses effets pour 150,000 livres. Les voyages du roi, comédies, opéras et fêtes données en ses différentes maisons, lui coûtèrent 4,005,900 livres; et elle dépensa pour *sa bouche*, pendant les dix-neuf années de son *règne* (c'est l'expression dont elle se sert), 3,504,800 livres. Mme de Pompadour n'évaluait sa bibliothèque, y compris nombre de manuscrits précieux, qu'à la somme de 12,500 livres. Mais elle en atténuait ou n'en connaissait pas la véritable valeur, car le catalogue qui en fut dressé après sa mort contient 3,545 articles de livres seulement, parmi lesquels beaucoup d'ouvrages à figures et magnifiquement reliés. Les tableaux, objets d'art, et autres fantaisies appartenant à la marquise, figurent sur l'état de ses effets pour 60,000 livres. Après sa mort, une partie de ses tableaux fut vendue le 28 avril 1766, et jours suivants. Le catalogue, dressé par le peintre Pierre Rémy, et imprimé par Hérissant, contient

trente-deux pages : il en existe un exemplaire à la Bibliothèque impériale, Cabinet des estampes. On y trouve des tableaux de François Snyders, Louis de Boullongue, Jean-Baptiste Oudry, Boucher (8 tableaux), Pierre, premier peintre du duc d'Orléans, et, après la mort de Boucher, premier peintre du roi ; des miniatures, des pastels de Beaudoin et autres [1].

Nous remarquons, parmi les richesses portées sur l'état de ses effets : « Une superbe collection de pierres gravées par le sieur Leguay [2], chez moi, données au roi, estimée quatre cent mille livres. »

Elle attachait un grand prix, on le voit, à ses pierres gravées : aussi voulut-elle, par son testament, les laisser au roi comme un souvenir. « Je supplie, dit-elle dans cet acte de dernière volonté, Sa Majesté d'accepter le don que je lui fais de toutes mes pierres gravées par Gay, soit bracelets, bagues, cachets, etc., pour augmenter son cabinet de pierres fines gravées [3]. »

[1] Je remarque que les deux tableaux de Boucher, portés n° 14 du catalogue, et représentant le lever et le coucher du soleil, furent vendus 9,300 livres, tandis que les plus beaux Snyders atteignirent à peine 120 livres. De tout temps, la mode a exercé son empire sur les objets d'art. Le marquis de Ménars, héritier de Mme de Pompadour, conserva la plus grande partie des tableaux et autres objets venant de sa sœur. On les retrouve dans le catalogue de la vente qui eut lieu après son décès en 1782. — Cabinet des estampes, V-D, n° 4808-3.

[2] Mme de Pompadour ne donne pas à ce graveur sur pierres fines son véritable nom ; Mariette, plus exact, nous apprend qu'il s'appelait Jacques Guay. Dans son testament, la marquise l'appelle Gay.

[3] *Mémoires historiques pendant la faveur de Mme de Pompadour*, p. 380-381. — Pour être juste envers la mémoire de cette femme célèbre, nous devons dire qu'elle était très-charitable, et qu'elle répandait

On sait que la marquise était intimement liée avec le prince de Soubise, qu'elle avait fait élever au grade de maréchal de France. Cette distinction si enviée avait excité contre elle la ville et la cour, surtout après la défaite de Rosbach. La marquise essaya de compenser ce revers par la victoire de Lutzelberg, gagnée par le prince le 10 octobre 1758 : mais ce succès ne fut pris au sérieux par personne, excepté par la marquise, qui voulut en éterniser le souvenir à l'aide d'une pierre gravée par Guay, reportée sur cuivre par elle-même. Elle nomma le prince de Soubise son exécuteur testamentaire. « Quelque affligeante que soit pour M. de Soubise cette commission que je lui donne, dit-elle dans son testament, il doit la regarder comme une preuve certaine de la confiance que sa probité et ses vertus m'ont inspirée pour lui. Je le prie d'accepter deux de mes bagues ; l'une, mon gros diamant couleur d'aigue-marine ; l'autre, une gravure de Gay représentant l'Amitié. Je me flatte qu'il ne s'en défera jamais, et qu'elles lui rappelleront la personne du monde qui a eu pour lui la plus tendre amitié [1]. »

Guay grava pour la marquise, sur les dessins de Boucher, plusieurs pierres représentant l'Amitié [2].

sur les malheureux beaucoup d'aumônes et de pensions. Voyez le relevé de ses dépenses, p. 28 et 29.

[1] Le testament de Mme de Pompadour est rapporté, avec son codicile, dans les pièces justificatives des *Mémoires historiques et anecdotiques de la cour de France pendant sa faveur*, p. 377-383.

[2] Voyez dans l'œuvre de Mme de Pompadour, Cabinet des estampes, les nos 16, 11, 12, 13 et 14, et à l'appendice le catalogue de cette œuvre.

Nous croyons que la bague à laquelle Mme de Pompadour elle-même a donné ce nom, et qu'elle a voulu laisser au maréchal de Soubise, est celle portant le nº 16 de l'œuvre de la marquise, qui est au Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale. On y voit l'Amitié, sous les traits de Mme de Pompadour, les bras et les jambes nus, foulant aux pieds un masque : elle appuie sa main droite, dans laquelle elle présente une offrande, sur un fût de colonne formant autel, entouré de guirlandes de fleurs; tandis que, de la main gauche, elle se tient à un petit arbuste autour duquel serpente un cep de vigne. A gauche, au bas, est écrit : *Longè et propè* ; — à droite : *Mors et vita* ; — au-dessous, 1753, *Boucher deli...*

Nous avons essayé de faire connaître l'influence que Mme de Pompadour sut exercer, tant par elle-même que par son frère, sur les arts et sur le goût, pendant une notable partie du dix-huitième siècle. Cette influence a inspiré les tableaux de C. Wanloo, de Boucher, et quelques compositions de Vien; les marines de Joseph Vernet; les statues de Bouchardon, de Coustou, Falconnet, Pigalle; les gravures de Cochin et de Fessard, les pierres gravées de Guay; les charmantes villas de Lassurance, d'Isle et de Maurenzel; les décorations de Brunelli, les dorures de Caffieri, les émaillures de Martinière, les porcelaines et les biscuits de Sèvres. Tout cet ensemble, à l'exception des monuments grandioses de Soufflot et de Gabriel, d'un style plus sévère, est

inséparablement lié au souvenir de cette femme célèbre, et conserve encore aujourd'hui la désignation *d'art Pompadour*.

Pour la faire très-superficiellement connaître, nous avons été contraints de nous éloigner de Mariette. Ce n'est pas qu'il soit resté rebelle à l'attraction de cette femme supérieure : il est certain que la publication de son *Traité des pierres gravées* fut fortement encouragée par la marquise. Bien que son nom ne soit pas cité dans cet ouvrage à côté de celui de Guay, on reconnaît, à des marques non équivoques, qu'elle a dû contribuer à sa composition. D'abord, la gravure du *Triomphe de Fontenoy*, intercalée au milieu du titre, indique que Mariette a voulu mettre son livre sous la protection du roi, auquel il est dédié, en le plaçant également sous le patronage de l'auteur de cette gravure. Si Mariette ne parle pas de la marquise dans l'énumération des graveurs à l'eau-forte ou au burin qui ont travaillé d'après les pierres gravées, c'est par pure convenance, et par un sentiment de réserve dont il faut lui savoir gré. Il est en outre à remarquer qu'il était fort lié avec Boucher et Bouchardon, inventeurs des dessins que Guay grava sur pierres fines. Il avait également d'étroites relations avec ce dernier. Il n'est donc pas possible de supposer que l'idée de son traité n'ait pas été communiquée à Mme de Pompadour, et soutenue par cette femme si bien douée pour les arts, et qui faisait des pierres gravées ses plus chères distractions. Ce qui achève de lever tous les doutes, c'est

la liaison de Mariette avec le marquis de Marigny. Il en parle souvent dans sa correspondance. Il lui faisait envoyer, par ses amis d'Italie, les livres sur les arts qui étaient publiés dans ce pays. C'est ainsi qu'il engagea Bottari à faire hommage au marquis de son édition des *Vies des peintres* de Vasari[1]. Il paraît même que Bottari faisait parvenir, de Rome, ses lettres à Mariette par l'ambassadeur de France, sous le couvert de M. de Marigny. C'est, du moins, ce qu'on peut induire de la lettre de Mariette à Bottari, du 28 avril 1764[2], où il dit : « La coïncidence de l'arrivée de vos lettres au moment de la mort de Mme la marquise de Pompadour, sœur du marquis de Marigny, a été cause que j'ai tardé à les recevoir; par conséquent j'ai tardé à vous répondre. » D'après tous ces indices, il faut donc tenir pour constant que les encouragements de Mme de Pompadour et de son frère n'ont pas dû manquer à l'auteur du *Traité des pierres gravées*.

Nous avons dit que Mariette avait quitté le commerce vers 1752. Il imprima encore, au commencement de cette année, une nouvelle édition de Germain Brice, *Description de Paris*, que nous ne mentionnons ici que parce que ce fut le dernier ouvrage sorti des presses de Mariette.

C'est également en 1752 qu'il prit part à la publication de l'ouvrage intitulé : « *Dessins originaux, par*

[1] Lettre de Mariette à Bottari, du 14 avril 1759. — Bottari, t. IV, n° CCXII, p. 501. — Voyez aussi t. V, p. 424, lettre n° CLVIII.

[2] T. V, n° CLI, p. 405.

Pietro Sante Bartoli, de peintures antiques trouvées à Rome; lesquels M. le comte de Caylus a acquis, fait graver et fait casser les planches après le tirage de trente exemplaires, dont l'un a été donné par lui à la Bibliothèque royale, et les dessins au Cabinet des estampes en 1764[1]. »

Ce recueil contient trente-trois dessins de peintures antiques, que le comte de Caylus a fait graver, plus cinq nouveaux dessins qu'il joignit à l'exemplaire donné par lui au Cabinet des estampes. Le discours préliminaire est du comte de Caylus; l'explication des dessins est de Mariette; sauf celle du pavé en mosaïque de Palestrina, qui est de l'abbé Barthélemy[2].

On sait que du temps de Jules II et de Léon X, on découvrit dans les ruines du palais de Titus, sur l'Esquilin, des fragments de peintures antiques assez bien conservées. Raphaël les étudia et les fit copier par ses élèves, notamment par Jean d'Udine, et il

[1] Tel est le titre de cet ouvrage sur l'exemplaire du Cabinet des estampes, G. d 2, n° 2871. Cet exemplaire est celui qui a appartenu à Mariette. Il est précédé d'un portrait du comte de Caylus, dessiné par Cochin fils en 1752. Au-dessous de ce portrait, qui est collé, on lit l'annotation suivante, de la main de M. Joly, garde des estampes du Cabinet du Roi. — « Après avoir fait relier curieusement ce corps de dessins, il (M. le comte de Caylus) me dit en le lui montrant, que j'avais trop bien habillé son livre. Puis, en le feuilletant, il aperçut son portrait que j'avais mis à la tête. M. de Caylus s'en fâcha si bien, qu'il aurait continué de déchirer le feuillet, si je ne lui eusse ôté le volume des mains. »

[2] L'explication de cette mosaïque avait déjà paru dans les Mémoires imprimés de l'Académie des Inscriptions, à la date du 22 juillet 1750.

s'en servit pour la composition des arabesques dont il décora les loges du Vatican. « On ignore, dit le comte de Caylus dans son avertissement, si ce grand peintre fit copier, avec les mêmes soins et avec autant d'ardeur, les sujets de composition qu'il dut découvrir dans le même lieu ; car la collection de ses études, d'après des peintures antiques, est dissipée ou cachée dans l'obscurité de quelque cabinet inconnu. Les dessins coloriés que le cardinal Camille Massimi, étant nonce en Espagne, vit dans la bibliothèque de l'Escurial, en faisaient peut-être partie. Cet ami des arts et de ceux qui les cultivaient, qui lui-même maniait quelquefois le crayon, et qui avait appris à l'école du savant Poussin [1] à estimer l'antique, sentit tout le prix d'un recueil de dessins si rares. Il obtint la permission d'en tirer des copies, et, de retour en Italie, il s'en servit pour y ranimer le goût de la peinture antique. Le commandeur del Pozzo, lié pareillement d'estime et d'amitié avec le Poussin [2], entra dans les vues du cardinal : il montra le même désir de perpétuer, autant qu'il était possible, les peintures antiques qui avaient été découvertes jusqu'alors, et celles qui le pourraient être dans la suite : tous deux travaillèrent de concert, et bientôt ils composèrent des recueils considérables de dessins coloriés, pris d'après les monuments de ce genre. Celui du cardinal Massimi, après être demeuré assez longtemps entre les mains de ses

[1] Voyez l'*Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 504.
[2] *Ibidem*, p. 403, 419 et suiv.

héritiers, a été transporté en Angleterre; mais je ne puis dire quel a été son sort depuis la mort du docteur Mead, qui en avait fait l'acquisition. Et quant au recueil du commandeur del Pozzo, on sait que le pape Clément XI l'avait fait passer, avec tous les autres manuscrits de cet illustre amateur de l'antiquité, dans son cabinet particulier, et qu'il en faisait ses délices. Presque tous les dessins dont les deux recueils étaient composés ont été exécutés par Pietro Sante Bartoli, de Pérouse. » — La découverte du tombeau des Nasons, sur la voie Flaminienne, en 1674, par des ouvriers qui travaillaient à la réparation de cette voie, mit au jour de nouvelles peintures antiques, qui furent publiées, en 1680, avec de savantes explications composées par Bellori. Un autre ouvrage sur les peintures antiques, d'après les dessins de Pietro Sante Bartoli, avec des explications de Lachausse, parut en 1706. Enfin, M. Georges Turnbull avait publié à Londres, en 1740, un traité de la peinture ancienne, contenant cinquante planches des peintures du jardin Farnèse, sur le Palatin, provenant du cabinet du cardinal Alexandre Albani.

Telles avaient été les publications faites sur la peinture antique, à l'époque où le comte de Caylus, Mariette et l'abbé Barthélemy se déterminèrent à faire paraître un choix des dessins de Pietro Sante Bartoli. Pompéia venait à peine d'être découverte [1] :

[1] En 1750 ; mais les fouilles ne commencèrent qu'en 1755. Herculanum avait été retrouvée en 1713. Voyez le *Voyage de Lalande en Italie*, t. VII, chap. xv et xx.

mais on ne connaissait pas encore les peintures qui décoraient l'intérieur de ses maisons et de ses édifices, retrouvés intacts après dix-sept siècles. Il n'est donc pas étonnant que l'ouvrage du comte de Caylus ait excité, au plus haut degré, la curiosité des savants et des amateurs. Cependant, pour préparer le public à la vue de ces imitations de peintures qui n'avaient aucun rapport avec l'art moderne, le comte crut devoir les faire précéder, dans son avertissement, des réflexions suivantes : « — La peinture n'a d'autre but que la représentation fidèle des objets qu'elle se propose d'exposer à nos regards. Assujettie à des lois constantes, qu'il ne lui est pas permis de violer, sa pratique, ou, si l'on aime mieux, les moyens que l'art se fournit à lui-même pour parvenir à ses fins, devraient donc être uniformes sans jamais varier. Ils auraient dû être les mêmes chez tous les peuples, ainsi que dans tous les siècles où la peinture a été cultivée. Rien n'a cependant éprouvé et n'éprouve encore plus d'altérations et de fréquents changements. Il existe un goût qui domine sur chaque âge et sur chaque nation, qui s'en empare successivement, qui porte une certaine empreinte caractérisante, et qui fait, sans qu'on en puisse trop rendre raison, que le choix et l'emploi des couleurs, la distribution des ombres et des lumières, l'arrangement même des figures qui entrent dans la composition d'un tableau, peuvent plaire dans un temps et dans un lieu, et n'être point goûtés dans d'autres. L'éducation y entre pour beaucoup ; comme

elle dirige quelquefois le sentiment, elle influe aussi jusque dans la manière de voir et de saisir les objets. L'habitude est une seconde nature, et c'est ainsi, pour en donner un exemple plus frappant, que la peinture, entre les mains des Chinois, ce peuple si industrieux, si mesuré dans toutes ses actions, est, dans la pratique, absolument différente de la nôtre; quoique l'une et l'autre, par rapport au but et à l'objet général, soient entièrement d'accord. »

Les peintures antiques reproduites par les soins du comte de Caylus sont, en général, sur fond bleu-clair. Les plus remarquables sont: un Combat d'Amazones contre des guerriers nus (p. 47); l'Entrée du tombeau des Nasons; Vénus sortant de la mer, au-dessus, des Amours tenant sa ceinture (p. 56); composition qui a évidemment servi à Raphaël pour peindre à la Farnesine la fresque représentant le Triomphe de Galatée; une Parque (p. 59), que Michel-Ange n'a pas dédaigné d'imiter dans une de ses trois Parques du palais Pitti, et dans plusieurs de ses Sibylles.

Le comte de Caylus dépensa des sommes considérables pour la publication de ces peintures antiques. Suivant une note de la main de M. Joly, insérée dans l'exemplaire du Cabinet des estampes, l'édition de cet ouvrage lui aurait coûté plus de douze mille livres, non compris les frais de l'enluminure de chaque exemplaire, faite sous ses yeux, dont il avait fixé le prix à trois cents livres, qui étaient payées par les personnes auxquelles cet illustre bienfaiteur

des lettres et des arts faisait présent de ce volume. Du reste, le comte offrait de le mettre à la disposition des amateurs qui lui en feraient la demande, à la seule condition qu'ils prendraient l'engagement de le faire colorier.

Aujourd'hui, depuis les grands oùvrages sur Herculanum et Pompéia, la publication du comte de Caylus n'a plus le même intérêt. Mais on doit lui savoir gré, ainsi qu'à Mariette et à l'abbé Barthélemy, d'avoir donné l'impulsion, en rappelant l'attention sur les œuvres de la peinture antique, très-peu connues en France, vers le milieu du dernier siècle.

Pendant que Mariette travaillait à la publication de cet ouvrage, un artiste italien, d'un talent original, et qui avait la prétention d'être antiquaire, entreprenait de retracer, au burin et à l'eau-forte, les monuments de l'ancienne Rome échappés à la destruction des hommes et du temps.

Né à Venise en 1721 [1], Jean-Baptiste Piranesi, après avoir étudié successivement dans cette ville, à Naples et à Rome, l'architecture, la peinture académique et la gravure à l'eau-forte et au burin, vint se fixer dans cette capitale des arts pour s'y livrer, avec toute la fougue d'un caractère très-ardent, à la

[1] M. Periès, dans l'article de la *Biographie universelle* de Michaud consacré à Piranesi, t. XXXIV, p. 493, le fait naître à Rome en 1707. J'ai préféré suivre les indications de Bianconi, qui avait vécu à Rome avec Piranesi, et qui a écrit son éloge historique. — Voyez *Opere del consigliere Gian-Ludovico Bianconi, Bolognese, ministro della corte di Sassonia presso la santa sede; — Milano, nella tipografia de' classici italiani*, 1802, 4 vol. in-8, t. II, p. 127 et suiv.

gravure des antiquités romaines. Le conseiller Bianconi, contemporain de Piranesi et son panégyriste, assure que « celui qui aurait pu écrire la vie agitée de cet artiste, en respectant la vérité et les convenances, aurait fait un livre non moins attrayant, non moins intéressant à dévorer que les *Mémoires de Benvenuto Cellini.* » Il est à regretter que ce livre n'ait pas été fait : une biographie complète et détaillée de Piranesi, aurait jeté un grand jour sur les artistes qui vécurent à Rome pendant une grande partie du dernier siècle. Bianconi ne donne qu'un abrégé rapide de la vie de cet homme extraordinaire; mais les incidents que par hasard il révèle sont de nature à piquer vivement la curiosité de ses lecteurs. Par exemple, il raconte[1] que « Piranesi était un jour à dessiner au milieu du Campo Vaccino, lorsque vint à passer devant lui un jardinier, accompagné d'une charmante jeune fille, sa sœur. — Cette jeune fille est-elle à marier? demanda sans plus de façon Piranesi. La jeune fille ayant répondu affirmativement sans aucune hésitation, le dessinateur dépose sur-le-champ son portefeuille et ses crayons, et se levant aussitôt, il conclut, à la manière de l'âge d'or, sous les arbres et au milieu des animaux qui encombraient le Campo Vaccino, ce singulier mariage. » — Piranesi, on le voit, laissait prise à sa première impression, même dans les choses les plus sérieuses. Il n'est pas étonnant qu'avec un caractère

[1] *Loc. cit.*, p. 134.

de cette trempe, il ait eu plus d'ennemis et de détracteurs que d'amis et d'admirateurs de ses œuvres. Il ne manquait cependant pas d'un véritable talent pour certaines choses. Il choisit pour objet de ses travaux la représentation des monuments antiques et modernes de la ville de Rome, bien que ces vues eussent été déjà gravées par d'autres plus de cent fois avant lui. Mais, à force de clair-obscur et d'une certaine hardiesse pittoresque, qu'il sut introduire dans ses compositions, il parvint à donner à ses gravures un effet tout nouveau, comme une sorte de magie, inconnue avant lui. « S'il nous fallait, ajoute Bianconi, le comparer à un autre artiste, nous ne saurions mieux dire que de l'appeler le Rembrandt des ruines. La vogue que ses productions eurent en Europe fut infinie, non-seulement par l'intérêt qu'il savait donner jusqu'aux plus petits objets, mais encore parce qu'il semblait à tout le monde qu'on commençait alors, grâce à ses gravures, à bien connaître de loin les antiquités romaines. Je dis de loin, parce que ceux qui étaient sur les lieux ne trouvaient pas toujours que cet intérêt, cette chaleur fussent l'expression de la vérité, bien que néanmoins une si belle infidélité leur plût extrêmement. » — Cette appréciation portée par Bianconi [1] du talent et de la manière de Piranesi, nous paraît très-juste. Il est certain que pour quiconque n'a pas vu Rome, les gravures de cet artiste doivent pro-

[1] *Loc. cit.*, p. 131.

duire un grand effet; mais aux yeux de ceux qui, par un long séjour, ont été habitués à étudier le ciel et les monuments de cette ville, toute la magie du clair-obscur, toute la fougue d'exécution de Piranesi ne peuvent pas suppléer à ce qui, dans ses gravures, manque de lumière et de vérité.

Piranesi venait de publier, en 1761, dans le format in-folio atlantique, l'ouvrage intitulé : *Della magnificenza et architettura de' Romani*, dédié au pape Clément XIII, avec un grand nombre de planches gravées par lui et par Cunego. Cette publication était accompagnée d'un texte, destiné à réfuter l'opinion d'un auteur anglais de plusieurs dialogues, imprimés à Londres, en 1755, et celle que l'architecte français Le Roy avait émise dans son ouvrage sur *les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, dans lequel il élève l'architecture grecque bien au-dessus de celle des Romains.

Piranesi, ou le savant antiquaire dont il avait emprunté la plume, car, suivant Bianconi, il eut l'art de séduire quelques doctes antiquaires qui composèrent pour lui les notices de ses estampes [1], Piranesi discute et combat cette opinion avec sa fougue ordinaire, et s'efforce de démontrer que l'architecture étrusque a précédé, en Italie, l'architecture grecque; qu'elle a été en usage à Rome avant et même après la conquête de la Grèce; que, par exemple, les aqueducs furent construits à Rome

[1] Bianconi cite Bottari et le savant jésuite Contucci, comme s'étant prêtés à cette complaisance. — *Loc. cit.*, p. 132.

bien avant les guerres contre les Grecs, et que ces derniers n'en construisirent jamais de semblables. Il fait la même observation à l'égard du grand cloaque, ou égout souterrain construit du temps de Tarquin. Il démontre qu'il en est de même des anciennes voies romaines, et de celle d'Appius Claudius, en particulier : il cite aussi les murs de Rome élevés sous le règne de Tarquin ; les fondations de l'ancien Capitole, l'émissaire du lac Albano, et quelques anciens édifices qui furent construits de gros quartiers de pierres, dans les premiers temps de la république, et qui servent encore aux mêmes usages que dans leur origine [1].

L'opinion de Piranesi avait excité une certaine émotion parmi les savants et les antiquaires. Mariette crut devoir la réfuter et prendre la défense de la Grèce. Il écrivit aux auteurs de la *Gazette littéraire de l'Europe* une lettre qui parut dans le supplément de ce journal du 4 novembre 1764, page 232 [2]. Après avoir exposé la question, voici, dit-il, comment M. Piranesi raisonne :

« Les plus anciens bâtiments des Romains ont été construits avant que cette nation eût aucune communication avec celle des Grecs. Les plus récents sont chargés d'ornements et se distinguent par des membres d'architecture de forme bizarre,

[1] *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, p. 64-70. 27, 44, 31, 32, 21, 84, 23.

[2] Cette lettre a été traduite en italien par Bottari, et insérée dans son recueil, t. V, p. 447, n° CLXVII.

qui ne ressemblent en aucune manière aux mêmes membres dont les Grecs furent les inventeurs. Donc, les Romains n'ont rien emprunté ni rien appris des Grecs; ils ne tiennent d'eux ni la science de la construction ou la meilleure façon de bâtir, ni le goût de la décoration. — Mais ce raisonnement, ajoute Mariette, ne prouve pas que les Romains aient trouvé soit l'un, soit l'autre dans leur propre fonds. M. Piranesi même convient que, lorsque les premiers Romains voulurent élever les masses de bâtiments, dont la solidité nous étonne, ils furent contraints d'emprunter la main des architectes étrusques, leurs voisins; autant valait-il dire celle des Grecs, puisque les Étrusques, qui étaient Grecs d'origine, ne savaient des arts et n'en pratiquaient que ce qui avait été enseigné à leurs pères dans le pays d'où ils sortaient. Les voilà donc ces Romains qui, persuadés de l'excellente constitution de leur gouvernement, qu'ils estiment devoir être éternel, conçoivent le dessin d'élever des édifices auxquels ils assignent la même durée qu'à leur empire, mais qui n'ont que le courage de les ordonner, et non pas le talent de les exécuter. Dans la suite, ils portèrent leurs conquêtes hors de l'Italie; ils subjuguent la Grèce; ils y tronvent les arts dans un état florissant: ils sont éblouis de leur éclat, autant qu'un homme privé de goût, mais riche et puissant, peut l'être à la vue d'un morceau imposant dont il entend faire l'éloge à des connaisseurs. Alors, par une révolution des plus singulières, les vainqueurs sou-

mettent leur goût à celui des vaincus, et le fruit de leur victoire fut l'introduction des beaux-arts dans Rome [1].

« Du moment qu'ils eurent mis le pied dans les maisons des Grecs, qu'ils en eurent reconnu la commodité, et qu'ils eurent admiré la majesté de leurs temples et de leurs édifices publics, ils ne furent occupés que des moyens d'en procurer de semblables à leur patrie. Ce ne fut certainement pas à une force supérieure de génie qu'ils durent cette résolution : ils consultèrent uniquement cet instinct, si naturel aux hommes, de se procurer le bien-être, et, surtout, un sentiment de vanité qui ne leur permettait pas de se laisser vaincre en magnificence par des peuples soumis à leur pouvoir. Pour entrer plus promptement en pleine jouissance, ils n'eurent pas honte de dépouiller de leurs principaux ornements les édifices des Grecs, et de se les approprier : le consul Mummius s'étant emparé de Corinthe, en donna l'exemple : il transporta à Rome une infinité de chefs-d'œuvre de l'art. Les maisons des particuliers et les édifices publics qui reçurent ces chefs-d'œuvre, de bâtiments peu considérables et peu apparents qu'ils étaient, devinrent autant de palais et de monuments somptueux et magnifiques. Mais contents de briller à si peu de frais, il n'y eut aucun

[1] C'est ce qu'Horace reconnaissait, liv. II, ép. I :

« Græcia capta ferum victorem cœpit, et artes
« Intulit agresti Latio. »

Romain qui ne se mît dans l'esprit qu'il serait indigne d'hommes consacrés à la conquête de l'univers entier de professer les arts. Ils n'eurent jamais ni le loisir, ni même la volonté de les démêler d'avec les métiers purement mécaniques ; ils en abandonnaient la culture à des Grecs mercenaires, qui, attirés par l'espoir du gain, n'eurent aucune peine à s'expatrier, et à quitter un pays où, depuis la conquête qu'en avaient faite les Romains, les occasions de se faire valoir et de soutenir un nom, n'étaient plus, sans doute, les mêmes. Bientôt, les arts ne furent pratiqués à Rome que par les esclaves. Les personnes que leurs richesses mettaient en état d'en avoir un grand nombre, eurent principalement en vue, dans l'acquisition qu'elles en faisaient, le profit et l'utilité. Aussi recherchaient-elles par-dessus tout les esclaves doués de talent. De leur côté, les marchands d'esclaves, guidés par l'intérêt, sondèrent de bonne heure les dispositions naturelles de ceux qu'ils se proposaient d'exposer en vente ; et s'ils leur reconnaissaient quelque talent, ils les engageaient à le cultiver. Pour exciter leur émulation, ils leur faisaient entendre, ce qui ne manquait guère d'arriver, que plus ils se rendraient habiles, et plus ils acquerraient de considération auprès des maîtres qu'ils devaient servir. Les Grecs, les plus industrieux de tous les hommes soumis aux Romains, furent ceux qui leur fournirent le plus abondamment de ces esclaves artistes, portion d'hommes nécessaires à l'État, mais relégués dans une classe

basse, et regardés, avec tout leur talent, comme étant d'un ordre très-inférieur à celui du moindre citoyen romain. C'est ce que nous fait voir Virgile, dans ces beaux vers qu'il met dans la bouche d'Anchise, lorsque ce héros, consulté par Énée, annonce la destinée du peuple romain :

« Excudent alii spirantia mollius æra,
« Credo equidem ; vivos ducent de marmore vultus.
« Tu regere imperio populos, Romane, memento ;
« Hæ tibi erunt artes, pacisque imponere morem,
« Parcere subjectis, et debellare superbos. »

« Ce sentiment, dicté par l'orgueil, dut nécessairement étouffer dans les Romains tout amour et toute propension pour les arts. Il dut leur paraître suffisant d'avoir parmi eux, à leurs gages, des hommes auxquels ils pussent commander, et toujours prêts à seconder leurs projets et à les exécuter. Ce n'était pas là sans doute le moyen d'entretenir l'émulation, ni de porter les arts à ce degré de perfection auquel ils étaient autrefois parvenus en Grèce, dans le temps qu'il n'était permis qu'aux personnes libres d'en faire leur profession. En effet, l'honneur encore plus que les récompenses donne la vie aux arts [1]. Aussi, bien que les travaux se multiplièrent et devinrent plus considérables, vit-on le goût se corrompre au lieu de se perfectionner. Il était arrivé au point de perfection où l'on pouvait espérer d'arriver, lorsque les arts passèrent pour la première fois de Grèce à

[1] *Honos alit artes.* — Cicéron.

Rome; c'est-à-dire qu'il suivait encore les lois qui lui prescrivaient une belle et noble simplicité. L'expérience nous apprend que les choses ne subsistent pas longtemps dans le même état : tout, dans ce monde, a sa période de durée. La mode y règne, et elle y exerce un empire souverain et tyrannique. On a honte de marcher sur les traces d'un autre : l'amour de la nouveauté l'emporte; on veut surpasser ses modèles, et c'est toujours aux dépens du bon goût. Il n'est alors aucune production qui ne se charge d'ornements superflus et absolument hors-d'œuvre. On sacrifie tout au luxe, et bientôt, on se met à pratiquer une manière qui devient très-promptement ridicule et barbare. Voilà précisément ce qui arriva chez les Romains, relativement à l'architecture. Les exemples que fournit M. Piranesi en sont la preuve : on y trouve une profusion d'ornements et des licences révoltantes qui, quoi qu'il en dise, marquent une décadence totale dans le génie des architectes qui en fournirent les dessins. J'ai déjà fait observer que tout ce que la Grèce renfermait de plus beau avait été transporté à Rome, et l'on sera sans doute surpris que la vue continuelle de tant d'ouvrages excellents n'ait pu faire germer le goût parmi les Romains, ni les diriger dans la bonne voie. Il ne s'agissait, ce semble, que d'imiter les beautés qui s'offraient constamment à leurs regards. Mais, outre qu'il est dans l'homme d'aimer à se singulariser, et que les objets les plus estimés et les plus dignes de l'être causent à la fin une sorte de

satiété, j'avancerai qu'une trop grande abondance de belles choses, et surtout de ces ouvrages qui semblent surpasser les forces des simples mortels, nuit souvent à ceux qui se les proposent pour modèles. On les considère avec un sentiment de respect et d'admiration qui enchaîne l'âme et le talent. Aussi voyons-nous que les artistes modernes qui ont fait preuve d'un génie supérieur ne sont pas ceux auxquels le hasard a procuré un plus grand nombre de semblables secours. Ni le Corrége, ni Raphaël, ni Michel-Ange ne se sont élevés, que parce que la nature seule agissait sur eux et les avait doués d'un génie créateur[1]. Peut-être que s'ils eussent été précédés de maîtres de leur trempe, ils auraient été tentés de faire comme eux, et qu'ils seraient restés dans la classe de disciples fidèles, mais médiocres : car tout imitateur, quel qu'il soit, est inférieur à son modèle.

« Je n'ai été occupé jusqu'ici que du goût des

[1] Bottari fait ici la remarque suivante : — « Des trois artistes nommés par M. Mariette, le Corrége est le seul auquel on peut le mieux appliquer le nom de créateur. Michel-Ange avait pratiqué une nouvelle manière, et dans l'architecture il avait surpassé les Grecs, comme aussi dans les statues plus grandes que nature. Raphaël est celui des trois qui s'est le plus attaché à l'étude des Grecs. » — Michel-Ange est sans doute un très-grand génie ; mais je ne crois pas qu'il soit juste de dire qu'il est supérieur aux Grecs en architecture ou en sculpture. L'immensité de Saint-Pierre, la statue colossale de Moïse, ne sont certainement pas au-dessus de ce qui reste encore du Parthénon, ou des statues du Laocoon et de la Vénus de Milo. Les œuvres de Michel-Ange sont assurément dignes de la plus grande admiration ; mais leur beauté est tout autre chose que celle de l'art grec.

Romains pour l'architecture. La fausse opinion de M. Piranesi, que j'étais bien aise de combattre et réfuter, m'y a en quelque sorte engagé. Mais ce que j'ai noté sur ce point peut également s'appliquer à tous les autres arts; car tous se tiennent, pour ainsi dire, par la main et n'ont qu'un seul et même but. On pourrait, en outre, pour ce qui concerne l'architecture, aller plus loin, et produire des comparaisons tirées d'ouvrages qui jetteraient de la lumière sur cette controverse; ce qui ne se peut faire facilement, si l'on veut aussi discuter et comparer le goût des Grecs avec celui des Romains. On ne peut s'appuyer que sur l'autorité de Pline, et cet auteur, qui a dû s'intéresser à la gloire de sa nation, ne nomme, dans sa table des peintres, qu'un seul Romain : tous les autres sont Grecs. Il en est de même des sculpteurs, et aussi des graveurs en pierres fines. Dans ces deux genres, il nous reste des merveilles de l'art, et ces ouvrages sont dus à des artistes grecs. Remarquez que sur quelques-uns, tant statues que pierres gravées, on lit les noms des artistes; et ce sont constamment des noms grecs : pour moi, je n'ai pas encore rencontré un seul nom romain. Si cette circonstance n'est pas une preuve décisive que leurs œuvres n'étaient pas jugées dignes de passer à la postérité, avec le nom de l'auteur, c'est au moins une forte présomption qu'on savait alors faire la différence entre les artistes des deux nations. »

Piranesi répondit à la lettre de Mariette dans la seconde édition de son ouvrage, *Della Magnificenza*

ed Architettura de' Romani; et, bien qu'il l'ait fait avec une certaine aigreur, on doit lui savoir gré d'avoir imprimé en regard la lettre de Mariette, afin de mettre les pièces de ces débats sous les yeux du lecteur.

Bianconi, dans son éloge historique de Piranesi[1], rend compte, en ces termes, de la discussion élevée entre l'artiste romain et Mariette :

« Nous devons faire une mention particulière de la discussion que Piranesi soutint contre M. Mariette, Parisien érudit, auteur du beau *Traité des pierres gravées des anciens,* et grand connaisseur en estampes et en dessins. M. Mariette prétendait, conformément à l'opinion anciennement reçue, et contrairement à ce que, dans son ouvrage de la *Magnificence et de l'Architecture des Romains,* Piranesi avait avancé que tout ce que l'ancienne Rome avait su, en fait d'arts, elle en était redevable à la Grèce. L'opinion soutenue par Piranesi était, en substance, que les Romains et même les Grecs avaient plutôt tout appris de ces Italiens qui, avant les Latins, avaient étendu leur domination sur l'Italie ; c'est-à-dire des Étrusques, dont l'histoire a été obscurcie par la flatterie des écrivains qui ont voulu élever jusqu'au ciel les seules entreprises

« Dei nipoti magnanimi di Remo.

« Les Étrusques cultivèrent certainement les

[1] T. II, p. 127-134.

beaux-arts jusqu'à la perfection, alors que les Grecs étaient encore dans la barbarie, comme nous le voyons par leurs très-anciennes monnaies, par leurs pierres précieuses, par leurs statues, par ceux de leurs édifices qui existent encore, et par les passages peu nombreux, il est vrai, mais décisifs des écrivains grecs et latins qui font autorité. Si quelque chose passa de la Grèce en Italie, ce ne fut, tout au plus, que les ornements et une certaine élégance dans le travail, signe infaillible et caractère non équivoque, quoique d'une époque postérieure, de la patrie d'Homère et de Méandre. La question ayant été savamment discutée par un grand nombre d'érudits et d'écrivains italiens très-distingués, à commencer par le marquis Maffei jusqu'à Mgr Guarnacci, il ne convient pas de la remettre sur le tapis, étant aujourd'hui décidée pour toujours. Le fait est que tous furent de l'avis de Piranesi, qui publia une forte réponse adressée à Mariette, laquelle, en guise de supplément, est aujourd'hui réunie à l'ouvrage susdit de *la Magnificence et de l'Architecture des Romains.* »

Sans vouloir relever ici cette discussion, il nous paraît impossible de ne pas faire une distinction importante, pour éviter toute confusion dans le raisonnement, distinction que les deux adversaires et leurs partisans ont souvent omis ou refusé de faire. Il est certain qu'il y a eu en Italie un art étrusque antérieur à l'art romain. Cet art étrusque a-t-il été introduit par les Grecs, par les Égyptiens ou même

par les Phéniciens, ou bien est-il natif du sol même de l'Étrurie? C'est là une question qui peut donner encore aujourd'hui matière à une volumineuse controverse, qui ne nous paraît s'appuyer de part et d'autre que sur des suppositions, des analogies et des raisonnements, plutôt que sur des faits et des témoignages certains. Quoi qu'il en soit, il est impossible de méconnaître que du temps de leurs rois aussi bien que dans les premiers siècles de leur république, les Romains empruntèrent tout de l'art de l'Étrurie. Mais il est également hors de doute qu'après la conquête de la Grèce, et même à partir de celle de la Sicile, l'art des Grecs ne tarda pas à s'introduire à Rome et à s'y substituer, bien qu'en dégénérant, aux anciens modèles tirés de l'art des Étrusques. C'est pour n'avoir pas séparé les deux époques que Piranesi et Mariette n'ont pu s'entendre. Nous trouvons la confirmation de notre opinion dans le tableau qu'un savant Milanais, fort en réputation en Italie, et qui a beaucoup étudié les Romains et leurs institutions dans la paix et dans la guerre, présente de leurs arts et de leurs manufactures avant la première guerre punique. Le comte Francesco Mengotti, dans sa dissertation couronnée par l'Académie des inscriptions et belles-lettres de France, et intitulée : *Del commercio de' Romani dalla prima guerra punica a Costantino*[1], s'exprime en ces termes :

« Dans le petit nombre d'objets fabriqués par les

[1] Nona edizione, Milano, presso Paolo Cavaletti e comp. 1821, petit in-18. Cap. II, p. 18-21.

Romains, il ne pouvait y avoir ni goût, ni dessin, ni finesse, ni grâce, parce qu'ils ne connaissaient ni les beaux-arts, ni les lettres, ni les sciences. La peinture fut presque inconnue pendant cinq siècles à Rome. Un certain Fabius fut surnommé le Peintre, pour avoir le premier, parmi les Romains, barbouillé les murs du temple de la déesse de la Santé, au milieu du cinquième siècle de la fondation de Rome, encore bien que, par rapport à lui, les premiers élèves de Cimabué eussent été des Titien et des Paul Véronèse. Ce Fabius et le poëte Pacuvius forment la série des peintres de Rome tant que dura la république ; ils ont l'honneur d'être les premiers, les derniers et les seuls. Après eux, on ne trouve pas un seul peintre parmi les Romains, même dans les siècles de luxe, alors qu'ils faisaient étalage, dans leurs superbes portiques, des plus fameux tableaux de la Grèce dépouillée[1]. Cicéron avoue que la peinture fut toujours négligée à Rome, parce qu'on la regardait avec mépris, et comme un art qui ne convenait qu'à un peuple faible et avili[2]. » — Dans la guerre punique, Q. Fabius Maximus, qui prit et saccagea Tarente, ne sut que faire des statues et des peintures fameuses qui se trouvaient dans cette cité opulente et voluptueuse[3]. A la prise de Corinthe, les

[1] *Pictura posteà non est spectata honestis manibus*; *ea res in risu et contumelia erat.* — Plin. *Hist. nat.*, lib. XXXV, cap. VII.

[2] *An censemus si Fabio laudi datum esset quod pingeret, non multos, etiam apud nos, Polycletos et Parrhasios fuisse? Honos alit artes...* — Cic. *Tuscul. quæst.*, lib. I, cap. II.

[3] *Plut. in vit. Q. Fabii, et in Marcel.*

soldats romains jouaient aux dés sur des tableaux d'une inestimable valeur. Le Bacchus d'Aristide était un de ces tableaux, et le hasard voulut que Polybe en fût témoin. Quelle douleur pour un Grec tel que lui! Dans la même circonstance, cette brute de consul Mummius, faisant transporter à Rome les tableaux de Polignote, de Zeuxis, d'Apelles et des autres peintres célèbres de la Grèce, imposa à l'affréteur du navire la condition d'en rendre le même nombre, dans le cas où ils viendraient à se perdre : il les comptait en nombre et non en valeur[1]. — Ce que j'ai dit de la peinture peut se dire également de l'architecture; non pas qu'il n'y eût à Rome, dès les premiers temps, quelque temple, quelque lieu public, quelques statues; mais tout ce qui s'y trouvait alors dans ce genre était dû aux artistes toscans. Les égouts de Tarquin, la voie Appienne, l'aqueduc Claudien et la roche Tarpéienne, qui sont si hautement et si justement vantés par les historiens, furent l'œuvre exclusive des architectes de l'Étrurie[2]. La chaise curule, la toge teinte en pourpre, les faisceaux et tous les autres ornements et insignes des magistrats, furent apportés de Toscane[3]. Les Étrusques culti-

[1] Tit.-Liv., 2e supplém., lib. LII, cap. XVIII. — « *Mummius tam rudis fuit, ut juberet conducentibus statuas et tabulas, si eas perdidissent, novas eos reddituros.* — Vell. Paterc., *Hist.*, lib. I, cap. XIV.

[2] *Antè hanc ædem, Tuscanica omnia ædibus fuisse auctor est M. Varro.* — Pline, *Hist. nat.*, lib. XXXV.

[3] *Dionys. Halicar. Ant. Rom.*, lib. III, *passim;* et Tit.-Liv., *Hist.*, lib. VI.

vaient seuls les beaux-arts à Rome, tandis que les Romains s'exerçaient à combattre et à dépouiller, les uns après les autres, tous les peuples de l'Italie[1]. »

A l'autorité du comte Mengotti, nous ajouterons celle du savant historien Denina. — « C'est une observation faite par tous les auteurs qui se sont occupés de l'histoire romaine, dit-il[2], que les insignes des magistrats, les cérémonies de la religion, ainsi que les édifices publics construits avec une certaine magnificence, autant que le comportait la rusticité de ces temps, furent pris des Étrusques et construits avec l'art des Toscans. »

Ainsi, pendant les cinq premiers siècles de Rome, il est constant qu'il n'y eut pas, à proprement parler, d'art romain : tous les édifices, tous les ornements qui ont le dessin pour base, furent l'œuvre des Étrusques.

Mais à partir de la première guerre punique et après la conquête de la Sicile, les Romains ne tardèrent pas à préférer les artistes grecs aux toscans. Ce goût alla toujours en augmentant, au point que l'architecture, la peinture et la statuaire des Grecs avaient complétement remplacé les traditions étrusques, dès l'époque de Sylla et de Pompée.

« Les Grecs, dit le comte Mengotti[3], construisirent aux Romains leurs portiques, leurs temples, leurs amphithéâtres ; les Grecs élevèrent les colysées,

[1] *Fabris undiquè ex Etruria accitis.* — Tit.-Liv., lib. I, cap. LVI.
[2] *Rivol. d'Italia*, lib. II, cap. I.
[3] *Epoca seconda, ut suprà*, cap. VIII, p. 104.

les pyramides, les arcs de triomphe; les Grecs ornèrent de peintures et de statues les palais et les jardins; les Grecs portèrent à Rome toutes leurs inventions de goût et de mode; les Grecs chantaient, dansaient, jouaient; les Grecs enseignaient à Rome la philosophie, la médecine, l'éloquence, et même leur langue, qui était la langue des hommes instruits, que les grands parlaient pour se distinguer du vulgaire, et que les vieilles femmes septuagénaires employaient pour se distraire[1]. En résumé, les Grecs vaincus soumirent jusqu'à un certain point leurs vainqueurs. Dans les cinq premiers siècles de Rome, peinture, sculpture, architecture, arts, manufactures, tout fut étrusque; dans les siècles postérieurs, peinture, sculpture, architecture, musique, arts, manufactures, tout fut grec. Telle est l'histoire des arts à Rome. »

Cette conclusion du comte Mengotti est parfaitement exacte, et de tous points conforme, non-seulement à tous les faits rapportés par les historiens, mais au témoignage parlant des monuments antiques de peinture, d'architecture et de sculpture que Rome possède encore aujourd'hui. En admettant donc que Mariette ait eut tort d'attribuer aux Grecs l'art des Étrusques, importé à Rome sous ses rois et pendant les premiers siècles de la république, toujours est-il qu'il avait raison de soutenir que ce fut l'art grec, modifié, dégénéré même, qui plus tard

[1] Juvénal, satire VI.

envahit Rome, et se substitua entièrement aux anciennes traditions de l'Étrurie.

La controverse que Mariette soutenait contre Piranesi ne lui faisait pas négliger ses correspondants d'Italie. Le savant Bottari fut, après la mort du chevalier Gaburri, celui avec lequel il entretint, d'une manière suivie, des relations fondées sur une parfaite conformité de goût pour les arts et pour les belles choses. — Né à Florence en 1689, Jean-Gaétan Bottari était venu se fixer à Rome en 1730, à l'époque de l'élévation sur le siége de saint Pierre de son compatriote, le Florentin Laurent Corsini, élu pape sous le nom de Clément XII. Ce pontife lui donna, en 1732, un canonicat et la chaire d'histoire ecclésiastique et de controverse au collége de la Sapience. Peu après il le nomma prélat palatin, distinction qui donne le droit, à Rome, d'être appelé monseigneur. Mais Bottari ne paraît pas avoir été très-sensible à la vanité : il préféra toujours l'étude de l'antiquité, de l'art moderne et de son histoire, aux honneurs et aux titres si recherchés dans toutes les cours. Il venait de terminer, avec le savant Manfredi, en 1746, le nivellement du cours du Tibre et du Teverone[1], lorsque le pape, pour lui témoigner sa satisfaction de ce travail qu'il avait ordonné, le nomma garde (*custode*) de la bibliothèque du Vatican. Cet emploi est très-important à Rome, et il exige de la part du titulaire des connaissances peu

[1] *Delle ragioni e de' rimeedj delle inondazioni del Tevere.* — *Roma*, 1746.

communes et un dévouement absolu au culte des lettres, culte qui, dans l'esprit de tout prélat romain, doit s'allier étroitement à celui des sciences et des arts. Bottari possédait à un degré supérieur toutes les qualités exigées pour bien remplir ces difficiles fonctions. Cette magnifique bibliothèque du Vatican, dont l'origine remonte aux premiers pontifes, a été constamment l'objet des soins de leurs successeurs. Depuis la réintégration à Rome, sous le pontificat de Martin V, vers 1420, des livres et des manuscrits qui avaient été transportés du Vatican au palais d'Avignon, par ordre de Clément V, dans les premières années du quatorzième siècle, la bibliothèque du Vatican a constamment reçu des accroissements considérables. Les papes Nicolas V, Calixte III, Sixte IV, Léon X, Paul IV, Pie IV, Pie V et Grégoire XIII, s'attachèrent, avec le zèle le plus louable, à augmenter la collection des livres et des manuscrits précieux qu'elle contenait déjà. Le grand Sixte V, trouvant la bibliothèque tellement encombrée de volumes que l'ancien local était devenu insuffisant, résolut de la transporter dans cette partie du Vatican appelée le Belvédère, où il fit élever, sur les dessins du chevalier Dominique Fontana, les galeries et les salles nécessaires pour recevoir cette immense collection, augmentée, par ordre du pontife, de nombreux et de précieux manuscrits. Elle s'accrut successivement des acquisitions faites sous les pontificats de Paul V, Grégoire XV, Urbain VIII, Alexandre VII, Alexandre VIII et Clément XI. Enfin, Clément XII fit

construire le côté droit de la bibliothèque, afin d'y déposer les manuscrits orientaux qu'il avait achetés, ainsi que les livres donnés par le cardinal Quirini. Le même pontife fit établir les armoires qui renferment, en les cachant, les livres et les manuscrits; ce qui donne à cette bibliothèque un aspect particulier. Clément XII voulut en outre annexer à cette collection une nombreuse réunion des médailles les plus rares, égyptiennes, grecques et romaines, qu'il avait achetées à grands prix du cardinal Alexandre Albani[1]. Le savant Bottari fut chargé de classer et de disposer cette précieuse collection; et il s'acquitta de cette difficile mission à la satisfaction des numismates et des antiquaires.

Parmi les ouvrages que publia Bottari, pendant qu'il exerça les fonctions de *custode* de la bibliothèque vaticane, nous citerons les fragments d'un ancien manuscrit de Virgile, et les peintures de ce manuscrit, qu'il fit graver par Pietro Santi Bartoli, en 1741 [2]. La même année, il publia le tome premier du *Musée du Capitole*, contenant les portraits des hommes illustres. En 1750, il fit paraître le tome second, renfermant les empereurs et les impératrices, avec de savantes explications [3].

[1] Voyez, sur la bibliothèque du Vatican, l'ouvrage de Nibby, *Roma descritta, parte seconda, moderna*, t. I, p. 204 et suiv.

[2] *Antiquissimi Virgiliani codicis fragmenta, et picturæ ex Vaticana bibliotheca ad priscas imaginum formas à Petro Sancto Bartoli incisæ.* — Rome, grand in-folio, 1741, à la calcographie de la Chambre apostolique.

[3] On trouvera dans la *Biographie universelle* de Michaud, v° Bot-

De son côté, Mariette ne restait pas oisif : reprenant les premières pensées de sa jeunesse, il faisait des recherches sur la vie et les œuvres d'Albert Durer, dont il avait pu voir une précieuse collection au musée de Vienne. Il ne craignait pas de mettre à contribution la complaisance et l'érudition de Bottari, en le priant de faire des recherches dans la bibliothèque du Vatican.

« Je travaille actuellement, écrivait-il à Bottari, le 16 décembre 1759, à un ouvrage qui a pour objet les œuvres littéraires de l'empereur Maximilien, et dans lequel, après avoir donné une notice exacte du fameux roman de Theuwerdanck et de tous les autres ouvrages auxquels cet empereur a pris part, je ferais connaître la personne et les œuvres d'Albert Durer, qui lui fut spécialement attaché. Je désirerais savoir si, dans la bibliothèque du Vatican, il y aurait quelque chose qui eût rapport à mon sujet, et s'il s'y trouverait quelque exemplaire de ce roman, et de quelle édition ; comme aussi d'un ouvrage de grande importance : *Triumpf Wagen*, c'est-à-dire *Chars de Triomphe*, ou tout autre manuscrit composé par le susdit Maximilien, ou quelque autre notice particulière concernant cet empereur. Vous me ferez grand plaisir en me communiquant tout ce que vous pourrez recueillir. Je me suis adressé à Vienne, et j'y

tari, t. V, p. 255, l'énumération des ouvrages publiés par ce savant homme; et, plus spécialement, de ceux ayant rapport aux arts, dans l'avertissement des *Lettere pittoriche*, édition de Ticozzi, Milan, 1822, t. I, p. XII.

ai obtenu un grand nombre de documents. Si je me décide à publier cet ouvrage, je ne manquerai pas de vous le transmettre, parce que j'attache le plus grand prix à votre approbation [1]. »

Cette publication n'eut pas lieu : Mariette se contenta de réunir beaucoup de documents sur Albert Durer et l'empereur Maximilien [2].

Il est douteux que les gravures qui ornent le roman de Theuwerdanck soient d'Albert Durer. Sur l'exemplaire du Cabinet des estampes, qui vient de Mariette, on lit l'explication suivante, qui ne nous a pas paru de l'écriture de Mariette, mais plutôt de celle de M. Joly, garde de ce cabinet pendant plus de quarante ans : « Le Theuwerdanck, ou roman du chevalier de la Roue, c'est-à-dire les Aventures de Maximilien, archiduc, depuis empereur, et père de Charles-Quint, à l'occasion de son mariage avec l'héritière de Bourgogne, dont Louis XI était maître de disposer pour son fils Charles VIII. Ce roman a été composé par Melchior Pfinzing, curé de Saint-Alban, gravé sur bois par Hans Scheuffling, dit le maître à la pelle. Aussi employait-il cette figure sur ses ouvrages, avant ou après son chiffre ou monogramme. Ce roman est orné de cent dix-huit gravures in-4° sur bois, dont trois seulement sont désignées par le monogramme de cet artiste.

[1] T. IV, p. 516, n° CCXVI.

[2] Voyez l'*Abecedario* de Mariette, à la suite des *Archives de l'art français*, livraison du 15 janvier 1854, p. 144 et suiv., et spécialement p. 165.

La première édition de ce poëme parut à Francfort en 1517. L'empereur Maximilien y est toujours en scène, sous le nom de cinq personnages allégoriques qui sont :

Theuwerdanck, c'est-à-dire pensées nobles;
Ernhold, la renommée, dit le chevalier à la roue, parce qu'il porte une roue sur sa casaque ;
Furwitlig, c'est-à-dire jeune téméraire;
Unfalo, désireux de gloire;
Neidelhort, c'est-à-dire persécuté par l'envie et la perfidie.

La seconde édition n'a paru qu'en 1563 : elle est ornée des mêmes planches; mais le poëme fut corrigé et augmenté. La raison donnée par l'éditeur Burcard Waldis est, que le poëte Pfinzing n'avait pu donner à son roman une conclusion telle qu'il la désirait, parce que son héros vivait encore et qu'il avait laissé de nouvelles vertus à décrire, vertus qui l'ont accompagné jusqu'au tombeau : flatterie de l'éditeur à l'adresse de Charles-Quint, fils de Maximilien.

Quant au *triomphe* de cet empereur, dont parle Mariette, le dessin et la gravure en sont bien d'Albert Durer. Ce prince y paraît assis dans un char conduit par les vertus. Albert en fit le dessin, en 1518, sur la pensée de son ami Bilibald Pirckheimer, et il en publia, en 1523, à Nuremberg, la gravure composée de huit planches qui s'assemblent[1].

Ainsi que nous l'avons dit, Mariette ne publia pas ses observations sur le roman de Theuwerdanck,

[1] *Abecedario* de Mariette, *loc. cit.*, p. 165, v° Durer (Albert).

et nous n'avons rien trouvé, dans sa correspondance avec Bottari, qui puisse indiquer ce que devint la suite de ce travail.

L'ouvrage à l'occasion duquel Mariette entretint une correspondance très-suivie avec Bottari est l'édition que le prélat romain donna, en trois volumes in-4°, Rome, 1759-1760, des *Vies des peintres, sculpteurs et architectes* de Vasari. Mariette prit une véritable part à la publication de cette édition, en fournissant à son ami des notes savantes et des éclaircissements précieux sur un grand nombre de faits se rattachant à la biographie et aux œuvres de ces artistes. C'est ainsi qu'il lui envoya, au mois de janvier 1760, des observations sur les œuvres du Corrége, dans lesquelles il explique la manière de dessiner de ce maître, en défendant Vasari du reproche qu'on lui a adressé d'avoir voulu rabaisser son génie [1]. Ces observations ne purent trouver place dans l'édition de Bottari; elles furent renvoyées à Mariette, suivant son désir, car il n'en avait pas gardé la copie, et il se proposait de donner, s'il en avait le loisir, une biographie plus complète et plus exacte du peintre de Parme, sur lequel il avait réuni une très-grande quantité de documents [2].

Mariette ne craignit pas, dans plus d'une occasion, de signaler au savant prélat romain les erreurs qui lui avaient échappé; et ce dernier reconnaissait sans hésiter, presque toujours, la justesse de ces

[1] Bottari, t. IV, p. 521, n° CCXVIII.

[2] *Abecedario*, v° Corregio Allegri.

critiques : exemple bien rare, entre deux savants, d'une estime et d'une modestie réciproques. Ainsi, Mariette releva l'erreur dans laquelle Bottari était tombé, en attribuant à Rosso de' Rossi, connu en France sous le nom de maître Roux, les quatre prophètes qui sont peints à fresque dans l'église de la Paix, à Rome. Il prouva facilement que ces peintures sont de Raphaël, et que leur style n'a aucun rapport avec celui du Rosso [1]. Dans une autre circonstance, Bottari avait dit, d'après Vasari, que Daniel de Volterre avait fait deux bas-reliefs en terre cuite dans l'église de la Trinité-des-Monts, à Rome. Mariette, que ses souvenirs trompaient rarement, soutenait qu'il ne devait y avoir qu'un seul bas-relief dont il avait fait prendre le dessin [2]. Bottari s'empressa de vérifier le fait sur les lieux, et reconnut qu'il s'était laissé induire en erreur par Vasari [3]. Il lui écrivait plus tard [4], avec bonhomie : — « Il semble qu'il y ait une malédiction qui s'attache aux écrivains qui traitent des beaux-arts ; car tous ont commis et commettent journellement des erreurs incroyables. Je le dis en me citant moi-même, qui me suis trompé sur des noms que je connais aussi bien que mon nom. La même chose est arrivée à Vasari et à ceux qui sont venus après lui. »

Bottari fut toute sa vie attaché à l'illustre famille

[1] Bottari, t. IV, p. 532, n° CCXXIII.
[2] *Id.*, *ibid.*, p. 558, n° CCXXXVI.
[3] *Id.*, *ibid.*, p. 574, n° CCXL.
[4] *Id.*, t. V. p. 433, n° CLX.

Corsini. Après la mort de Clément XII, en 1740, il entra au conclave avec le cardinal Neri Corsini, comme secrétaire ou camérier secret. Ce cardinal avait le goût des belles choses, particulièrement des livres et des estampes. Il augmenta considérablement la bibliothèque que son oncle, Clément XII, avait fondée au palais Corsini, dans la *Lungara*, et, ce qui est encore mieux, il la rendit publique en 1754 [1], à l'exemple de celles ouvertes par les nobles familles Chigi et Barberini; car c'est l'honneur des premières familles romaines d'avoir, depuis plusieurs siècles, admis le public dans leurs galeries et leurs bibliothèques, avec un empressement, une libéralité dignes des plus grands éloges. Le cardinal Neri Corsini ne se borna pas à faire l'acquisition de livres et de manuscrits : grand amateur d'estampes, il prit plaisir à en acheter, d'abord par lui-même, dans ses voyages en France, en Hollande et en Angleterre, une collection des plus précieuses. Plus tard, il chargea Bottari de ce soin, et cet habile connaisseur eut souvent recours à Mariette, pour se procurer à Paris les œuvres des graveurs français, tant anciens que modernes, les plus recherchées. Mariette considérait Bottari comme le véritable fondateur de la collection d'estampes du palais Corsini. Aussi n'hésitait-il pas à lui signaler les ouvrages publiés en France, qui lui paraissaient dignes de figurer dans ce recueil. C'est ainsi que par une lettre du 2 dé-

[1] Voyez l'ouvrage de Nibby, *ut suprà*, p. 197.

cembre 1765[1], nous voyons qu'il l'engage à faire venir l'ouvrage intitulé : *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV;* publication enrichie de près de soixante planches, avec des explications et une table sommaire des progrès des arts et des sciences sous le règne de ce prince. La collection d'estampes du palais Corsini devint bientôt, grâce aux soins de Bottari, l'une des plus remarquables qu'il y ait au monde. De nos jours, elle a reçu de très-grands accroissements par le zèle éclairé du prince D. Tommaso Corsini, qui s'en occupe avec amour, et qui n'a reculé devant aucun sacrifice, pour se procurer les pièces les plus remarquables de l'art illustré à Rome par le génie de Marc-Antoine.

Le comte de Caylus était également dans les meilleurs termes avec Bottari : — « Il est rempli d'une singulière estime pour vous, écrivait Mariette au prélat romain, le 4 août 1758[2], et il serait très-heureux que vous lui fournissiez l'occasion de vous obliger. Vous avez bien raison, rien ne serait plus convenable pour la noblesse que de s'occuper, comme il le fait, de choses utiles; mais l'étude demande d'opiniâtres efforts, et l'on ne surmonte pas facilement cet obstacle. On aime mieux s'abandonner à l'oisiveté et en ressentir tous les ennuis : les hommes ne sont pas nés pour être véritablement heureux. » Dans cette même lettre, il parle à Bottari de l'ouvrage sur les peintures antiques que le comte

[1] Bottari, t. V, p. 436, nº CLXI.
[2] *Id.*, t. III, p. 540, nº CCXXIV.

de Caylus préparait alors, et pour la publication duquel il avait fait une grosse dépense. « Il m'a chargé, ajoute-t-il, d'en donner l'explication, et je me suis décidé à courir ce risque, parce que l'ouvrage, fort heureusement, sera peu vu, et par conséquent moins exposé à la critique, puisqu'il ne sera imprimé qu'à trente exemplaires. » Mariette fit passer un de ces volumes à Bottari, en juin 1762, par le père Paciaudi, savant antiquaire. « Il espérait que ce livre ferait honneur à la riche bibliothèque qui devait à Bottari toute sa perfection [1]. » On trouve dans cette lettre un passage qui donne bien une idée du goût de Mariette, resté pur au milieu de l'abaissement général de l'art. — « J'apprends, dit-il, que la fontaine de Trevi (à Rome) vient d'être découverte, et qu'elle est fort critiquée. Si ce qu'on m'en écrit est vrai, je ne puis non plus donner mon approbation à ce monument. A vrai dire, on ne peut, de sang-froid, voir le bon goût se perdre de plus en plus et disparaître entièrement. Et ce n'est pas seulement ici, en France, mais la même chose arrive partout. » — Mariette avait raison : en 1762, les arts étaient en décadence non-seulement en France, mais ailleurs : Piranesi venait alors de terminer à Rome, sur le mont Aventin, l'église du Prieuré de l'ordre des chevaliers de Malte, monument qui ne se fait remarquer que par son architecture bizarre et tourmentée. En France, la peinture facile de Boucher avait jeté l'art dans

[1] Bottari, t. IV, p. 542, n° CCXXVII.

une voie déplorable; il ne devait se relever que plus tard, d'abord à Rome par les efforts de Raphaël Mengs, et, quelques années après, en France, par les leçons et les exemples de David. Bottari, en véritable Italien, n'estimait pas beaucoup les œuvres des peintres flamands; Mariette partageait cette manière de voir, et, à l'exception de Rubens et de Vandyck, il ne paraît pas avoir fait de l'école flamande tout le cas qu'elle mérite. « Vous avez bien raison de dire, écrivait-il à Bottari le 12 octobre 1765 [1], qu'on montre ici et dans les Pays-Bas trop d'engouement pour les œuvres des peintres flamands. Vous serez étonné de l'argent qui a été dépensé à une vente de dessins presque tous flamands, dont un amateur a voulu se défaire. Il s'y trouvait un beau dessin de Raphaël qui a été payé quinze cents francs; mais quelle différence d'un tel dessin avec des dessins d'ivrognes, de bouviers, d'arbres, qui se sont vendus de huit à neuf cents francs pièce! Je les ai laissés tranquillement aller. Il est vrai que, comme dédommagement, il m'est venu un rouleau de dessins italiens, dans lequel j'ai trouvé beaucoup mieux mon compte. J'y ai trouvé un petit dessin du Titien, qui est la première pensée du Prométhée, gravé par Cornelius Cort; et, sans exagération, je dis que si Michel-Ange l'eût dessiné, il n'y aurait pas mis plus de science. »

L'ouvrage le plus inséparablement lié au nom de

[1] Bottari, t. V, p. 427, n° CLVIII.

Bottari, quoiqu'il y ait mis très-peu du sien, c'est le *Recueil des lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, écrites par les plus célèbres maîtres qui ont illustré ces arts, pendant les quinzième, seizième et dix-septième siècles. Il le publia de 1754 à 1759, à Rome, en trois volumes in-4°[1]. Ce fut une très-heureuse idée; car si les ouvrages composés sur les arts et sur la vie des artistes, par des personnes étrangères aux arts, présentent presque toujours de l'intérêt, bien que souvent ils s'écartent de la vérité, combien ne doit-on pas préférer la lecture des lettres écrites par les artistes eux-mêmes? Ces lettres renferment les pensées et les sentiments les plus intimes de leurs auteurs sur leurs propres ouvrages; elles mettent dans la confidence de leurs espérances, de leurs travaux, de leurs succès, et souvent aussi de leurs illusions déçues. On y trouve les conseils qu'ils demandent, les encouragements qu'ils reçoivent des véritables amateurs; enfin on y assiste à la vie intime des artistes, à la création de leurs œuvres, et ces documents donnent sur leur caractère et sur leurs relations les renseignements les plus authentiques et les plus précieux.

Bottari fit appel à tous ses amis de France et d'Italie pour composer son recueil. Mariette lui envoya plusieurs lettres de Jacques Stella, de Lyon, l'ami du Poussin; une lettre de Rubens et les lettres

[1] Ce recueil fut continué du vivant de Bottari, et arriva, en 1773, à sept volumes in-4.

que la Rosalba lui avait écrites [1]. Mais, doué d'une modestie qui devrait toujours accompagner le véritable talent, Mariette ne voulait pas que les lettres qu'il avait adressées à ses amis fussent publiées par l'auteur de ce recueil. « Comme je n'ai jamais pensé, lui écrivait-il le 28 octobre 1763 [2], que les lettres que je pourrais avoir écrites vinssent un jour à être imprimées et rendues publiques, je vous supplie instamment, s'il vous en tombe quelqu'une entre les mains, de n'en faire aucun usage. Je dis cela non dans l'intérêt de mon amour-propre, mais à cause des égards que l'on doit toujours conserver avec le public, qui ne doit lire que pour s'instruire. » — Bottari n'eut garde de se conformer à ce désir : il inséra dans son recueil toutes les lettres de Mariette qu'il put se procurer ; et il fit bien, car elles sont, en général, très-intéressantes pour l'histoire de l'art, et, en particulier, pour l'art de la gravure.

Bottari envoyait à Mariette les volumes des *Lettere pittoriche* aussitôt qu'ils étaient imprimés. On peut voir, au commencement du sixième volume de l'édition de Ticozzi [3], les observations de Mariette sur les volumes précédemment publiés, et les erreurs qu'il relève dans un grand nombre de ces lettres. Ce n'était, au surplus, que sur l'invitation de Bottari lui-même qu'il consentait à lui envoyer ses obser-

[1] Bottari, t. IV, p. 563, n° CCXXXVIII, et n°s CLXXX-IX-X. *Id.*, p. 555, n° CCXXXIV-V. *Id.*, p. 559, n° CCXXXVI.
[2] *Id.*, *ibid.*, p. 556, n° CCXXXIV.
[3] *Id.*, p. 5, n° I. — Voyez à l'Appendice ces observations.

vations. Chacun des deux amis trouvait dans ce travail une véritable satisfaction, et l'histoire de l'art ne pouvait qu'y gagner.

Réunissant les lettres pittoresques au fur et à mesure qu'il les découvrait ou qu'on les lui envoyait, Bottari ne pouvait pas mettre dans leur publication l'ordre, la méthode qu'on aimerait à rencontrer dans ces précieux documents. Il est très-regrettable que, dans les éditions postérieures, notamment dans celle donnée par le savant Ticozzi, à Milan, 1825, en huit volumes in-12, on n'ait pas apporté à ce recueil les améliorations qu'il réclame. Les éditeurs de cette réimpression, considérablement augmentée par de nouvelles découvertes, se sont excusés, par d'assez mauvaises raisons, de n'avoir pas introduit les modifications demandées par les savants et par les artistes. — « Nous aurions pu peut-être, disent-ils dans leur avertissement[1], donner un meilleur ordre à ce recueil, en disposant les lettres chronologiquement ou par matière; mais alors on n'aurait conservé de Bottari que les seules notes, et on aurait considéré notre édition comme un nouveau recueil; et nous voulions nous borner à reproduire celui de Bottari, sans assumer une aussi grande responsabilité. » — Cette excuse n'est pas admissible : le recueil de Bottari attend un nouvel éditeur, suffisamment instruit pour mettre de l'ordre et de la clarté dans ces précieuses lettres, qui seront toujours les docu-

[1] T. I, p. IX.

ments les plus sûrs et les plus précieux à étudier, par tous ceux qui voudront connaître à fond la vie intime des artistes et l'histoire de leurs œuvres.

La correspondance établie entre Mariette et Bottari n'est pas la partie de ce recueil la moins intéressante à parcourir. On y voit deux véritables amateurs, vivant uniquement pour l'art, épancher leurs sentiments sur les œuvres des maîtres anciens et contemporains, et, ce qui est assez rare entre savants, avoir la même confiance dans les jugements qu'ils portent sur les hommes et sur les choses. Mariette achetait à Paris des livres, des estampes et des dessins pour Bottari; et celui-ci lui en envoyait de Rome et d'Italie. Chacun d'eux s'excusait d'abuser de la complaisance de l'autre; et, en véritables amis, ils recommençaient à chaque nouvelle lettre. — « Je suis honteux, disait Mariette au prélat, le 9 septembre 1759[1], en lui envoyant une liste de livres à acheter, de vous donner tant de tracas; mais à qui pourrais-je m'adresser, si ce n'est à vous? A Rome, vous êtes, par bonheur, le seul homme qui s'intéresse un peu vivement à l'histoire des arts. C'est ce qui me donne le courage de croire que vous ne refuserez pas de répondre à mes désirs. » — Plus tard[2], en lui demandant deux dessins du peintre espagnol Marco Benefial, il lui écrivait: « Peut-être vous semblerai-je importun de vous en parler si souvent; mais il faut que vous me pardonniez, eu

[1] *Id.*, t. IV, p. 511, n° CCXIV.
[2] Lettre du 5 janvier 1765, t. V, p. 415, n° CLIV.

égard à l'amour que je porte aux beaux-arts. Toutes mes lettres le respirent, et les fréquentes questions et les demandes continuelles dont je vous fatigue ne le démontrent que trop. »

Le désir de connaître l'histoire des arts dans tous les pays de l'Europe le détermina, étant déjà âgé, à apprendre l'anglais, afin de pouvoir traduire l'ouvrage d'Horace Walpole qui venait de paraître. « Il a été publié à Londres et en anglais, écrivait-il à Bottari, le 3 août 1764[1], un ouvrage en quatre volumes in-4°, qui contient des anecdotes sur les peintres, les sculpteurs, les architectes et les graveurs, qui ont exercé ces différents arts en Angleterre. Je me suis amusé à le traduire, et je suis déjà à la fin du troisième volume. Mais ce travail sera sans doute pour moi seul; car je n'y trouve rien d'assez important pour qu'il en soit fait part au public dans notre langue. Je voudrais au moins que cet ouvrage pût faire honneur à la nation anglaise; mais si l'on en retranche tout ce qui concerne les artistes étrangers, le reste ne contient presque rien autre chose que des peintres de peu de réputation, et presque tous portraitistes. L'auteur, néanmoins, est un homme de beaucoup d'esprit, et qui a mis dans son livre tout l'esprit que son livre pouvait comporter. C'est M. Horace Walpole, fils du ministre qui a gouverné longtemps l'Angleterre : cet ouvrage est enrichi de près de cent portraits, et l'impression en est vérita-

[1] *Id.*, t. IV, p. 570, n° CCXXXIX.

blement magnifique. Je vous ferais rire, si je vous disais que l'église de Saint-Pierre n'est pas de son goût, et qu'il la trouve trop chargée d'ornements; ce qui ne lui paraît pas convenir à un temple digne de la majesté de l'Être suprême qui l'habite; que les embellissements, qui s'y trouvent semés à profusion, n'y ont été placés que pour entretenir la superstition, dont il accuse méchamment notre Église romaine. Et à quel édifice croyez-vous qu'il donne la préférence sur Saint-Pierre? à une église construite dans le goût gothique et dont les murailles sont toutes nues : raisonnement qui fait pitié. »

Mariette ne fit pas paraître sa traduction de l'ouvrage de Walpole, dont le manuscrit vient d'être retrouvé parmi ses papiers que possède le Cabinet des estampes. Quoi qu'il en ait dit, cet ouvrage est curieux, en ce qu'il fait connaître les artistes anglais, sur lesquels il serait fort difficile de se procurer d'autres renseignements. Mais lorsque Horace Walpole préfère l'abbaye de Westminster ou Saint-Paul de Londres à la basilique élevée sur les plans de Bramante et de Michel-Ange, il se laisse aveugler par ses sentiments exclusifs d'Anglais et de protestant, trop étroitement attaché au culte et aux préjugés de sa patrie.

L'intimité de Mariette et de Bottari se resserrait encore par les malheurs qui venaient les affliger. Au commencement d'août 1764[1], Mariette s'excusait d'a-

[1] T. IV, p. 568, n° CCXXXIX.

voir tardé à répondre à plusieurs lettres de son ami, par suite d'une circonstance bien cruelle. — « Je me suis trouvé et je me trouve encore, écrivait-il, dans une situation qui me trouble et m'ôte, pour ainsi dire, toute la possibilité de ne pas l'être. J'ai vu mourir ma jeune et aimable belle-fille, qui faisait mon bonheur et celui de ma famille, et qui, attaquée de la poitrine, nous a été enlevée à la fleur de l'âge, alors que les rares qualités de son cœur nous apprenaient à l'aimer. J'ai été sur le point également de craindre fort pour la vie du comte de Caylus, qu'une goutte cruelle a menacé d'emporter, et maintenant il n'est pas tout à fait quitte de ses douleurs. Cette humeur mordante s'est mise à parcourir toutes les parties de son corps, et s'étant jetée sur ses jambes, il a fallu en ouvrir une. Cette opération a été son salut; mais la plaie subsiste, et notre malade ne pourra sortir du lit et recouvrer la santé qu'avec le temps. Je sais que vous vous intéressez à tout ce qui regarde la personne de ce seigneur; c'est pourquoi je n'ai pas hésité à vous en donner des nouvelles. »

Bottari s'inquiétait, comme son ami, de la maladie du comte de Caylus, dont l'état ne s'améliorait pas. — « Je voudrais, écrivait-il à Mariette en octobre 1765[1], avoir appris l'entier rétablissement du digne comte de Caylus. Je prie Dieu pour lui, et je crois servir le genre humain; car il est des hommes qui ne devraient jamais mourir. » Ces vœux, malheu-

[1] T. V, p. 432, n° CLIX.

reusement, ne furent pas exaucés : — « Nous avons finalement perdu le comte de Caylus, mandait Mariette, le 12 octobre 1765 ; il a eu le sort que nous redoutions tous : il est mort le 5 septembre (1765), après avoir été dix-huit mois dans des souffrances continuelles. J'étais depuis longtemps, vous le savez, préparé à ce funeste coup : cependant il ne m'en a pas fait moins d'impression. Il est dur, à mon âge, de voir partir un ami qui avait, depuis quarante ans, autant d'attachement pour moi, que j'en avais pour lui. »

Mariette cherchait à combattre ses chagrins, en redoublant de zèle et d'activité pour se tenir au courant de tout ce qui paraissait sur les arts. Le célèbre comte Algarotti, qui, au milieu de sa vie agitée, trouvait le temps de s'occuper des arts, avait beaucoup de considération pour Mariette. Lié comme lui avec Bottari et Zanetti, il n'était point insensible au suffrage de l'amateur parisien, et il lui envoyait ses ouvrages. Une lettre du 11 août 1764 [1], de Mariette à Bottari, nous en fournit la preuve. — « Ce que j'ai lu dans une de vos lettres adressées à M. Zanetti, écrit Mariette, m'a donné le désir de lire l'opuscule du comte Algarotti, intitulé : *Essai sur l'Académie de France établie à Rome* [2]. L'auteur était de mes amis, et l'une des dernières lettres qu'il a reçues était une des miennes, dans laquelle je le

[1] T. IV, p. 566, n° CCXXXVIII.
[2] Traduit en français par Pingeron; Paris, in-12, 1769, chez Merlin.

remerciais d'un exemplaire du premier volume de ses œuvres, dont il m'avait fait cadeau. Lorsqu'il faisait imprimer quelque opuscule sur les beaux-arts, il me l'envoyait sur-le-champ, et je ne sais comment il ne m'avait pas donné celui-là. C'est peut-être parce que, contre son usage, il ne parlait, dans cet ouvrage, pas trop favorablement de notre nation. Je dirais quelque chose de plus, si j'avais vu son livre de mes yeux; c'est pourquoi vous me ferez le plus grand plaisir si vous pouvez me le procurer. » Dans la même lettre il ajoute : On dit que le très-érudit abbé Winckelman est sur le point de publier les monuments antiques qui n'ont pas encore été gravés jusqu'à ce jour : *Fiat! fiat!* »

Ces passages font bien comprendre l'amour que Mariette portait aux arts, et ses efforts continuels, pendant toute sa vie, pour se procurer tout ce qui paraissait en Europe sur leur histoire ou sur les œuvres des artistes. Aussi conserva-t-il, comme connaisseur, une supériorité marquée sur ses contemporains, et ses appréciations faisaient autorité autant en Italie qu'en France.

Après Bottari, l'architecte Temanza fut le dernier correspondant de Mariette en Italie. Né à Venise, en 1705, Thomas Temanza, dès sa première jeunesse, montra les plus heureuses dispositions pour l'architecture et pour les travaux hydrauliques. Il étudia sous Poleni et Zendrini, et ne tarda pas à obtenir dans sa patrie une réputation qui se répandit jusqu'à Rome. Il y fut appelé par le pape Clé-

ment XIII, à faire partie d'une commission d'ingénieurs, chargés d'exécuter des travaux hydrauliques dans les légations de Bologne, de Ferrare et de Ravenne. Rentré à Venise, il s'occupa d'architecture, et fit de savantes recherches sur la vie et sur les ouvrages de quelques architectes célèbres. Il publia en 1752, la vie de Jacopo Sansovino; en 1763, celle d'Andrea Palladio; en 1770, celle de Vincenzo Scamozzi[1]. Il avait fait cadeau de ces biographies à Mariette, qui ne vit pas publier les vies des plus célèbres architectes et sculpteurs vénitiens du seizième siècle; ouvrage qui ne parut qu'en 1777, en 2 vol. in-4°[2]. La correspondance que Mariette entretint, de 1760 à 1772[3], avec le Temanza, roule, comme celles avec Gaburri et Bottari, sur l'art, son histoire et ses œuvres, et plus spécialement sur les artistes contemporains de Venise, Vicence, Vérone et Padoue; tels que Cignaroli, Fazuolo, Balestra, Mitelli, Curti, Diziani, Mauro Iesi, auteur du dessin du tombeau d'Algarotti[4], Barloti, Giulio Carpioni[5], Longhi[6] et le Canaletto. Le Temanza envoyait à l'amateur parisien des dessins de ces maîtres, à peu près inconnus en France aujourd'hui, à l'exception de l'habile compositeur des vues de Venise. Mariette

[1] Elles ont été imprimées à Venise, in-4, avec portraits.

[2] Le Temanza a composé beaucoup d'ouvrages; voyez la *Biographie* de Michaud, à son nom, t. XLV, p. 114.

[3] Bottari, t. VIII, p. 368 à 431.

[4] *Id.*, *ibid.*, p. 403.

[5] *Id.*, *ibid.*, p. 379.

[6] *Id.*, *ibid.*, p. 415.

savait apprécier le talent de Canaletto. « Il m'a été adressé de Venise, écrivait-il le 12 janvier 1768[1], les deux premières pièces d'une continuation de douze morceaux, qui représenteront les diverses fonctions (*funzioni*) du doge, et qui seront gravés sur les dessins de Canaletto. Ce travail me paraît plus curieux que bien exécuté; néanmoins, je regretterais de ne le point avoir. M. Canale est excellent dans ses tableaux représentant des vues de villes et de monuments. J'ai eu de lui quelques dessins qu'il a faits dans toute sa fougue; entre autres, une vue de Padoue, qui est un excellent morceau, et si je trouvais de lui quelque autre dessin du même temps et de la même force, j'en ferais volontiers l'acquisition. »

Le Temanza avait été admis membre associé de l'Académie royale d'architecture. Mariette contribua pour une bonne part au succès de sa candidature, qui se recommandait d'ailleurs par un véritable talent et par des ouvrages sérieux. Il fut nommé, le 11 décembre 1769 : dès le lendemain, Mariette s'empressait de lui apprendre cette bonne nouvelle[2]. « Aussitôt que votre nom fut prononcé par M. Le Roy, toutes les voix se réunirent en votre faveur; il ne vous en a manqué aucune, et, dans cette adoption, l'Académie a eu égard plutôt à l'honneur que vous lui faisiez, en désirant de devenir son associé, qu'au plaisir de vous être agréable. Je puis vous assurer que tels sont

[1] Bottari, t. VIII, p. 379, nº CLXVI.
[2] *Id.*, *ibid.*, p. 401, nº LXXII.

ses sentiments. M. Le Roy est venu en courant m'en donner avis, et je ne puis m'empêcher de vous transmettre sur-le-champ cette bonne nouvelle, en vous témoignant la satisfaction que j'en éprouve. Vous ne tarderez pas beaucoup à recevoir vos lettres de nomination d'associé; jusque-là, vous pouvez néanmoins, sans scrupule, ajouter à vos titres celui de membre de l'Académie royale d'architecture. M. Le Roy, que je quitte, et auquel je n'ai pas voulu manquer de faire, tant en votre nom qu'au mien, les remercîments qui lui étaient dus, s'en porte le garant. Ainsi, supposé, comme j'aime à le croire, que vous n'ayez pas encore publié votre vie du Scamozzi, vous pouvez, sans courir aucun risque, y prendre votre nouvelle qualité, et, de même, vous ne risquez rien d'écrire à M. Le Roy, et de lui adresser vos premiers remercîments. Tout ce que votre bonté vous a fait entreprendre pour moi, tous les dérangements auxquels vous avez bien voulu vous soumettre pour satisfaire aux demandes que j'avais pris la liberté de vous adresser, en exigent véritablement beaucoup de ma part, et je crains de ne jamais pouvoir vous témoigner suffisamment ma reconnaissance. » Ces sentiments peignent bien la modestie de Mariette, qui se considérait toujours comme l'obligé, alors qu'il rendait à ses amis les services les plus signalés.

Le Temanza, en s'occupant de recherches sur Fra Giocondo, architecte de Vérone, désira savoir exactement quels étaient les monuments qu'il avait élevés

à Paris, et, spécialement, combien de ponts il y avait construits. On sait que Vasari, mal informé, attribue à Fra Giocondo, la construction de deux ponts dans cette capitale. Mariette redressa cette erreur dans une notice, où il prouve que ce célèbre architecte n'a bâti que le pont Notre-Dame. Il s'entendit avec M. Moreau, alors architecte de la ville, pour faire lever le plan de ce pont, qu'il fit passer à Venise en même temps que sa notice[1].

Par le même envoi, Mariette adressa au Temanza l'ouvrage qu'il avait composé, à l'occasion de la statue de Louis XV, par Bouchardon[2]. Il supposait, dans sa lettre, du 17 mars 1771[3], que cet ouvrage, qui n'avait pas été mis dans le commerce, ne pouvait manquer d'exciter sa curiosité. — C'est une exposition fidèle et précise, de tous les procédés dont on fit usage pour la fonte et l'érection de la statue équestre du roi, qui fut placée à l'extrémité du jardin des Tuileries. Cet ouvrage, qui est accompagné d'un grand nombre de planches, fut composé aux frais de la ville de Paris, et ne fut pas exposé en vente. On n'épargna aucune dépense pour en faire un livre d'apparat. Les discours sont de Mariette, auquel il avait été donné quelques exemplaires de l'ouvrage. C'est un de ces exemplaires qu'il offrit au Temanza, pour qu'il le plaçât dans son cabinet.

[1] On trouvera cette notice à l'appendice.

[2] *Description des travaux qui ont précédé, accompagné et suivi la fonte de la statue équestre de Louis XV, de Bouchardon, d'après les* Mémoires *de Lempereur. Paris*, 1768, *grand in-folio.*

[3] *Id., ibid.*, p. 427, n° CLXXVII.

Mariette ne lisait jamais un livre sur les arts, il n'examinait jamais un dessin ou une gravure, sans consigner ses observations par écrit : véritable et seule manière de s'instruire. C'est à cette habitude que l'on doit le recueil de notices qui vient d'être publié, sous le titre d'*Abecedario* de Mariette. En le parcourant, on voit que ce sont de simples notes prises souvent à la hâte, au milieu d'une lecture, quelquefois en présence d'un tableau, d'un dessin ou d'une autre œuvre d'art. Il n'y faut pas chercher de la suite, de la méthode ; mais on y trouve des appréciations presque toujours justes, des observations qui révèlent une connaissance étonnante de l'histoire de l'art, enfin, et ce n'est pas la partie la moins intéressante, des renseignements curieux sur un grand nombre d'artistes du siècle dernier. Mariette, en effet, les connaissait tous ; il était lié avec les plus éminents, tels que Watteau, Boucher, Bouchardon, Lemoine, Coypel, Cochin, Soufflot, Lempereur ; mais il entretenait des relations avec beaucoup d'autres, aujourd'hui oubliés. Sans les notices qu'il a laissées sur ces derniers, il serait fort difficile d'indiquer et de retrouver leurs ouvrages. Les notices de l'*Abecedario* de Mariette, composées comme celles du P. Orlandi, par ordre alphabétique, mais avec beaucoup plus d'instruction et d'intelligence, paraissent avoir occupé une grande place dans la vie de notre amateur. Il y consacra surtout les dernières années de sa vie, alors que, possédant mieux qu'aucun autre connaisseur l'histoire de l'art, il était

probablement, en France, le seul homme qui eût employé sa vie tout entière à l'étude, pour le seul amour du beau.

Comme il arrive à tous ceux qui vieillissent, Mariette voyait le vide se faire auteur de lui. En 1765, il avait perdu le comte de Caylus [1]; en 1766, M. de Jullienne [2]; deux ans plus tard, il éprouva une douleur non moins cruelle, en apprenant la mort de Zanetti. « Je ne puis me persuader, disait-il au Temanza, le 8 avril 1768 [3], que ce malheur me soit arrivé. Ce serait en effet un affreux malheur pour moi, puisque c'est un ami dont le goût était conforme au mien, et qui ne me laissait à souhaiter que le plaisir de vivre avec lui. Mais il faut en venir là, quand on devient vieux, et se préparer ainsi à se détacher de la vie. » — Ces appréhensions n'étaient que trop fondées. — « Je ne vous demande plus, écrivait-il au Temanza, le 15 du même mois [4], des

[1] Voyez p. 214; et, à l'appendice, la lettre à Bottari, nº CLVIII.

[2] *Abecedario* de Mariette, vº Jullienne (de).

[3] Bottari, t. VIII, p. 385, nº CLXVIII.

[4] Bottari, t. VIII, p. 382, nº CLXVII. — La *Biographie universelle* de Michaud, t. LII, p. 110, art. Zanetti, fait naître Ant. Maria Zanetti à Venise, en 1716, et elle le fait mourir dans cette ville le 3 novembre 1778, à 62 ans. Le frère de Zanetti, Girolamo, dans l'avertissement qu'il a mis en tête de l'ouvrage : *Varie pitture à fresco*, etc., d'Ant. Maria, le fait naître le 1er janvier 1706, et mourir également le 3 novembre 1778, mais à l'*âge de* 83 *ans*, comme le porte son épitaphe mise au bas de son portrait, en tête de cet ouvrage. Mariette, de son côté, annonce en 1768 la mort de cet ami de cinquante ans, qu'il avait connu à Vienne en 1718. Il est fort difficile de savoir d'où vient l'erreur et de la corriger. Toutefois, nous sommes disposés à croire, en suivant le témoignage de Mariette,

nouvelles de mon vieil ami, le comte Zanetti. J'ai appris sa mort avec douleur. Nous nous connaissions depuis cinquante ans, et rien, pendant un si long espace de temps, n'avait pu troubler notre amitié. Nous avions les mêmes goûts; nous nous faisions part respectivement de nos découvertes, et ces communications nous les faisaient mieux apprécier. Il faut se soumettre aux décrets de la divine Providence, et se rappeler que nous ne sommes pas créés pour rester éternellement sur la terre. »

Aux regrets que causaient à Mariette la mort de Zanetti, venaient s'ajouter les inquiétudes que lui donnait la santé de Bottari. Chaque hiver lui faisait craindre pour la vie de ce respectable vieillard [1], arrivé aux dernières limites de l'existence, et qui, néanmoins, était destiné à lui survivre. Aussi, recevait-il avec la plus grande satisfaction l'assurance qu'il se portait aussi bien qu'on pouvait l'espérer d'un homme de son âge [2].

La santé de Mariette, qui avait été bonne pendant la plus grande partie de sa vie, déclinait avec la vieillesse. Pendant l'hiver de 1769, il fut malade d'un catharre qui ne lui laissa aucun repos, et ne lui permit pas même de mettre sa correspondance à jour avec ses amis [3]. Comme toutes les personnes qui jouissent habituellement d'une bonne santé, Ma-

que Zanetti était né vers 1686, et qu'il mourut en 1768, à près de 83 ans, comme le porte son épitaphe.

[1] Bottari, t. VIII, p. 379, n° CLXVI.

[2] *Id.*, *ibid.*, p. 411, n° CLXXIII.

[3] *Id.*, *ibid.*, p. 388, n° CLXIX.

riette prenait difficilement son parti de souffrir et d'être malade. « J'ai, disait-il au Temanza, le 3 février 1771 [1], une répugnance invincible pour la médecine ; mais l'âge auquel je suis parvenu me rend plus docile, et je me trouve satisfait du traitement qui m'a été ordonné ; de manière que j'espère me retrouver, avant peu, dans mon état habituel. » Au milieu de ses souffrances, les arts étaient sa consolation et son refuge. « J'ai fait une maladie véritablement sérieuse, écrivait-il à son fidèle correspondant de Venise, le 8 avril 1771 ; le bon traitement m'a sauvé. Ce que vous m'avez expédié est arrivé précisément dans le temps que j'en avais le plus grand besoin. Cet envoi (*les Vies et les Portraits des peintres vénitiens*, de Longhi) m'a servi de soulagement dans ma convalescence, et c'est une nouvelle obligation que je vous dois. Mais ce n'est pas la seule : je vous remercie surtout de la complaisance et de l'attention qui vous ont déterminé à me procurer une copie, faite avec tout le soin possible, de votre dessin des thermes d'Agrippa, composé par Palladio [2].

Mariette retomba malade pendant l'été de 1772. Mais, dès que la souffrance lui laissait une trêve, dès que ses forces lui permettaient de reprendre ses nobles et chères occupations, il revenait à son cabinet, à ses dessins, à ses gravures, à ses livres d'estampes. — « Un homme qui, depuis la dernière lettre

[1] Bottari, *ibid.*, p. 414, n° CLXXIV.
[2] *Id.*, *ibid.*, t. VIII, p. 415, n° CLXXV.

que vous avez reçue de lui, écrivait-il au Temanza, le 28 juillet 1772, a été presque toujours au milieu des douleurs, et qui, depuis tout ce temps (depuis la fin de mars de cette année), a été confiné à la campagne, plongé dans les remèdes, lesquels, grâce à Dieu, ont produit effet, vous prie de l'excuser s'il a tant tardé à vous expédier ce que vous attendiez de lui. » — Il envoyait en même temps au Temanza les dessins du pont Notre-Dame, qu'il avait fait lever par M. Moreau, architecte de la ville, et des livres sur les arts. Le désir de Mariette de posséder des dessins, des gravures et des ouvrages sur les arts n'était pas moins vif, à près de soixante-dix-neuf ans, que dans sa jeunesse et son âge mûr. — « Il pourrait se faire, dit-il dans la même lettre, qu'il fût sorti de vos presses, ou de celles des villes voisines, quelque ouvrage nouveau concernant la peinture et les arts qui dépendent du dessin, comme aussi quelque portrait gravé d'artiste. Dans ce cas, vous m'obligeriez de me les procurer, et vous porteriez à mon compte ce que vous auriez dépensé. » — A Paris, il suivait toujours les ventes, et complétait chaque jour sa collection. — « L'hiver dernier (1771), ajoute-t-il dans la même lettre, il s'est fait une vente considérable de divers morceaux de sculpture, et principalement de modèles en terre cuite de Français, de Flamands et d'artistes d'autres nations, de premier ordre. J'en ai eu ma bonne part. J'ai placé, avant tout, dans mon cabinet, un morceau qui, à mon avis, est sans prix : c'est un modèle en terre bien connu, de Paul

Véronèse, lequel, comme vous savez, a manié le ciseau avant de tenir la palette. Le sujet est Vénus, accompagnée d'Adonis, qui part pour la chasse; et il faut que cette composition ait plu à son auteur, puisqu'il l'a reproduite en peinture..... Depuis peu, j'ai fait l'acquisition d'un excellent dessin de cet habile homme. On y voit représenté un groupe d'anges qui soutiennent un globe surmonté de la figure du Sauveur; il y a toute apparence que l'Aliense, qui a donné le dessin du beau tabernacle qui décore le principal autel de Saint-Georges-Majeur (à Venise), aura eu connaissance de celui de Paul Véronèse, puisque c'est précisément la même idée, mais une idée encore plus gracieuse et plus élégante que la sienne. Cela ne doit pas étonner, étant naturel que le maître composât avec plus d'habileté que l'élève. On voit dans mon dessin, ce qu'avait produit sur Paul Véronèse l'étude qu'il avait faite des dessins du Parmesan. On y retrouve la grâce répandue avec la même profusion. Je termine cette lettre, en vous annonçant que je me trouve, pour le moment, presque débarrassé de mes maux, et que j'ai d'autant plus de motifs de me réjouir, que je me sens en état de vous rendre mes services[1]. »

Mariette, on le voit, fidèle aux traditions du siècle de Louis XIV, aux exemples de Crozat et à ses propres inspirations, puisées dans les souvenirs de ses voyages, préférait de beaucoup les œuvres des maî-

[1] Bottari, t. VIII, p. CLXXVIII.

tres italiens à celles des artistes des autres écoles. Il ne partageait point, en cela, le goût, ou pour parler plus exactement, la mode de ses contemporains. Les Flamands étaient alors en grande vogue, et les Italiens délaissés. — « Le croiriez-vous, disait-il au Temanza[1], on se moque ici des amateurs qui, comme moi, donnent la préférence aux ouvrages des maîtres italiens, sur ceux des artistes qu'ont produits les Pays-Bas. Ces ouvrages ont pris une telle vogue, qu'on se les arrache des mains, et qu'on jette à profusion l'or et l'argent pour les avoir; tandis qu'un tableau ou un dessin d'un artiste italien n'est regardé qu'avec une sorte d'indifférence. Cette mode ne m'empêche nullement de suivre mon goût, et ce n'est point une exagération de vous dire, que ma collection formée dans cet esprit, est, peut-être, la plus complète et la mieux choisie qu'il y ait en Europe. J'y compte plus de deux mille dessins de premier ordre, indépendamment de ceux qui ne viennent qu'au second rang. » — Il était curieux de tout ce qui regarde la peinture, et il croyait qu'il ne lui manquait aucun des ouvrages qui avaient été composés sur cette matière. Il en achetait tous les jours, et cherchait constamment à augmenter sa collection. — « Cela me soutient, disait-il, et me rend la vie moins dure[2]. »

C'est ainsi qu'il passa ses dernières années, menant une vie retirée, et ne se plaisant jamais mieux

[1] Bottari, t. VIII, p. 405. nº CLXXII.
[2] *Id.*, *ibid.*, p. 431, nº CLXXVII.

que dans son cabinet. Les arts, qu'il ne cessa de cultiver, lui procurèrent ce calme intérieur, cette douce satisfaction de l'esprit qui ne l'abandonnèrent jamais. Il mourut le 10 septembre 1774, après une longue et douloureuse maladie : il était âgé de plus de quatre-vingts ans.

Nous nous sommes efforcé de faire connaître Mariette, en reproduisant de nombreux passages de ses ouvrages et de ses lettres à ses amis : c'est, à notre avis, la seule manière qui permette d'apprécier sûrement son caractère, ses travaux et son influence. Il faut parcourir toute sa correspondance, les notes de son *Abecedario*, son *Traité des pierres gravées*, en un mot tout ce qui est sorti de sa plume, pour se faire une idée de l'immensité de ses connaissances en fait d'art, de la pureté de son goût, de la rectitude de ses jugements. Sa collection de livres, de dessins, de gravures et d'autres objets, était un témoignage irrécusable de l'amour qu'il portait aux belles choses : elle était, sans contredit, la plus nombreuse et la mieux choisie qu'il y eût alors en Europe. Bien qu'il y admît toutes les écoles, il donna toujours, nous l'avons vu, la préférence aux maîtres italiens, et, parmi ceux-ci, aux dessins ou gravures composés par ou d'après Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, le Corrége, André del Sarto, Fra Bartolomeo, le Titien, Paul Véronèse, et les autres grands artistes de la noble patrie du Dante, de Pétrarque, de l'Arioste, du Tasse, et de tant d'illustres génies dans les sciences, les lettres et les

arts. Parmi les Français, il paraît avoir préféré le Poussin et Lesueur, sans dédaigner toutefois le talent si facile, si brillant, mais si peu classique, de ses contemporains Watteau et Boucher. Il plaçait Rubens et Vandyck bien au-dessus de tous les Flamands, et considérait Rembrandt comme le véritable chef de l'école hollandaise. Il aimait aussi les principaux maîtres espagnols, surtout ceux qui, comme Ribera, avaient étudié en Italie.

Mariette pensait que l'idée de la composition, qui est une des parties de la peinture, se fait mieux reconnaître par les dessins des maîtres que par leurs tableaux [1]. C'est sans doute cette considération, qui lui faisait rechercher avec tant d'ardeur les dessins des principaux artistes des diverses écoles. Mais il n'aimait pas les trop grands dessins, parce qu'il avait pris l'habitude, pour éviter l'encombrement, de ranger les siens dans des portefeuilles d'une même dimension : il préférait donc les dessins d'une grandeur moyenne, c'est-à-dire ne dépassant pas douze pouces d'un côté, et douze ou treize pouces de l'autre [2].

Quant aux gravures, il faut parcourir le catalogue de sa collection, rédigé par Basan [3], pour se faire

[1] Lettre à Bottari, du 29 octobre 1762; t. IV, p. 546, n° CCXXIX.

[2] Lettre au Temanza, du 22 février 1769, t. VIII, p. 390, n° CLXIX.

[3] Paris, 1775, in-8 de 418 pages, plus XVI, avec un frontispice allégorique représentant l'Histoire, le Génie du dessin, le Dieu du goût et l'Étude, rassemblés au pied du buste de M. Mariette, gravé

une idée des soins qu'il avait apportés, des dépenses qu'il avait faites, pendant soixante ans, pour compléter le recueil commencé par son aïeul, et que son père lui avait transmis.

Ordinairement, le goût des arts du dessin s'allie étroitement à celui de la musique. Mais Mariette lui-même, dans une lettre à Gaburri[1], nous apprend qu'il n'était pas très-sensible à cet art. « Je voudrais pouvoir être agréable à M. Giuseppe Bencini, votre ami ; mais il faudrait être initié au goût de la musique, et avoir accès auprès des personnes qui s'en occupent. Par malheur, ces deux conditions me manquent : la musique ne m'a jamais procuré qu'un très-médiocre plaisir[2]. » C'est là une particularité remarquable, chez un homme si bien doué pour comprendre et sentir les belles choses. Nous pouvons dire aujourd'hui, pour expliquer cette indifférence, que, du temps de Mariette, la musique, en France, était assez médiocre. Gluck n'y vint qu'en 1774, et la première représentation de son *Iphigénie* n'eut lieu que le 19 avril de cette année, alors que Mariette était déjà mourant. Si Haydn, Mozart, Beethoven, Grétry, Méhul, Boïeldieu, Auber, Hérold, Meyerbeer et Rossini eussent fait entendre leurs œuvres de son temps, il ne serait sans doute

sur les dessins de C.-N. Cochin fils, par Choffard, 1775. — On y trouve à la page 195 et suiv. trois gravures de Mariette lui-même, dont une d'après le Guerchin, dédiée à son ami Zanetti.

[1] Bottari, t. II, n° XCII, p. 291.

[2] « Questo è il minor piacere che io abbia. »

pas resté insensible aux délicieuses sensations que fait éprouver le génie musical.

La collection d'objets d'art que Mariette et ses pères étaient parvenus à réunir et à compléter avec tant de soins, de peines et de dépenses pendant plus d'un siècle, eut le sort de toutes les collections : elle fut mise en vente moins d'une année après sa mort. La dispersion hors de France de ce cabinet, unique au monde, était regardée par les amateurs et les artistes comme un malheur irréparable. M. Joly, alors garde du Cabinet des planches gravées et des estampes de la Bibliothèque du Roi, qui connaissait mieux que personne la valeur des objets d'art possédés par Mariette, s'efforça de déterminer le gouvernement à en faire l'acquisition. Dans une lettre adressée, le 4 septembre 1775, à M. Lamoignon de Malesherbes, secrétaire d'État de la maison du Roi, il représenta les raisons puissantes, adoptées par M. Bignon, pour faire réunir le cabinet de Mariette à celui de Sa Majesté[1]. Mais l'indifférence pour les arts, et sans doute aussi le défaut d'argent, mirent obstacle à la réalisation de cette proposition; et, à l'exception d'un petit nombre de dessins et de gravures, tous les objets composant cette magnifique collection furent vendus aux enchères[2]. Il n'est pas

[1] Voir cette lettre à la fin de l'Appendice. Elle n'a pas encore été publiée; elle existe manuscrite, de la main de M. Joly, en tête du catalogue Mariette que possède le Cabinet des estampes, à la Bibliothèque impériale ; — Y D, 83.

[2] La vente de la collection Mariette a été faite en deux fois :

inutile de faire observer que, tous les manuscrits de Mariette sur les arts furent retirés de la vente, et se trouvent aujourd'hui au Cabinet des estampes. Quelle douleur Mariette n'aurait-il pas éprouvée, s'il avait pu voir ainsi dispersée, cette collection créée par son aïeul, augmentée par son père, et portée par lui avec tant d'intelligence à la perfection ! Mais c'est le sort qui attend inévitablement, tôt ou tard, tous les cabinets de tableaux, de statues, de dessins et de livres formés par de simples particuliers. En France, la modicité des fortunes et l'égalité des partages, ne permettent pas qu'une galerie particulière se transmette héréditairement, comme à Rome, où l'effet des substitutions fixe dans les familles nobles la possession des chefs-d'œuvre de l'art, et en immobilise la transmission aux héritiers, à la charge de les conserver et de les rendre à leurs successeurs. En l'absence d'une telle loi, le goût des arts du dessin suffit seul, pour déterminer Mariette à suivre les exemples de son père et de son aïeul.

Telle fut la vie de Mariette : ses lettres peignent son caractère doux, conciliant, d'une humeur toujours égale, d'un commerce sûr. Qui pourrait mettre en doute la probité, la délicatesse de cet excellent homme? Il fut ami fidèle et désintéressé, sans am-

la première en 1775, composée des estampes doubles, a produit 69,000 fr.

La seconde, commencée dans les derniers jours de 1775, et terminée en 1776, s'est élevée à	288,500
En totalité	357,500 fr.

bition et sans envie; sévère dans ses mœurs au milieu de la société la plus corrompue; indulgent pour les autres; pratiquant la religion sans fausse honte et la charité sans ostentation [1]; modeste avec un profond savoir; constamment occupé de l'art, de son histoire et de ses œuvres; discret et réservé dans ses appréciations, quoique doué du goût le plus sûr; modéré en toutes choses, si ce n'est dans son admiration du vrai beau; n'ayant vécu que pour sa famille, pour ses amis, pour les pauvres et pour l'art. — Noble exemple, bien digne de trouver des imitateurs; éclatant témoignage qui prouve une fois de plus que l'amour des belles choses élève l'âme, la transporte dans le domaine de l'idéal au milieu des jouissances les plus pures, l'affermit dans la pratique du bien, « *la soutient*, comme nous l'apprend Mariette, *et rend la vie moins dure.* »

[1] La chronologie historique des curés de Saint-Benoît, que nous avons déjà citée page 120, nous apprend que le père de Mariette, trésorier de l'assemblée de Messieurs de la charité de cette paroisse, avait laissé en mourant dix mille livres aux pauvres; et que sa mère, en mourant, l'avait chargé de leur en donner deux mille. Il est à présumer que Mariette suivit ces exemples, et qu'il laissa également aux pauvres de sa paroisse un témoignage de sa charité.

FIN.

APPENDICE

APPENDICE.

I.

DOCUMENT SUR LA FAMILLE DE MARIETTE.

« J'ai vu, dit Mariette, dans la note B, p. 53, t. I, de son *Traité des pierres gravées,* par quelques lettres du sieur Langlois, dit *Ciartres*, mari en premières noces de mon aïeule paternelle, que dans l'espérance que ce libraire, qui faisait un assez gros commerce de curiosités, et qui s'y connaissait, pourrait lui procurer quelque pièce rare et singulière, M. de Peiresc le reçut dans sa maison de Beaugencier, et lui fit mille caresses, lorsque, traversant la Provence, il allait en Italie pour y faire des emplettes. »

Dans son *Abecedario*[1], vº Della Bella (Stefano), Mariette s'exprime ainsi, au sujet des relations établies entre ce Langlois et Della Bella : — « Ciartres peut avoir connu de La Belle en Italie, lors de son premier voyage. Il y alla en 1630, et je trouve qu'il y était encore en 1633. Ainsi, La Belle, qui était alors à Rome, avait dû le connaître avant que de venir en France, et je ne m'étonne pas que ce graveur, arrivant à Paris, grava pour lui plusieurs

[1] Publié par MM. de Chennevières et A. de Montaiglon, t. II, p. 64-71.

planches, et même, autant que je le puis conjecturer, lui en vendit quelques-unes qu'il avait apportées avec lui, et qui avaient été gravées en Italie ; car, à qui pouvait-il s'adresser qu'à ce marchand qui était celui qui faisait le plus de commerce d'estampes, et qui, ayant voyagé en Italie, y avait contracté des habitudes, et s'y était fait connaître. Il était bien naturel que La Belle, arrivant à Paris, s'adressât à lui préférablement à tout autre, et c'est aussi ce qui arriva. Je vois, par les notes tenues par Langlois, qu'ils étaient en relation, et qu'ils se trouvaient ensemble aux mêmes parties de plaisir..... Il est si vrai que La Belle connaissait particulièrement Langlois, dit Ciartres, avant que de venir en France, que j'ai vu plusieurs de ses lettres qu'il écrivait à M. Langlois depuis son retour à Paris, c'est-à-dire depuis 1634.—Je me trompe, ces lettres sont adressées à mon grand-père Mariette,—où il lui fait mille protestations d'amitié, et lui fait part de tout ce qu'il gravait. M. Langlois ayant même fait un recueil des ouvrages de La Belle, celui-ci prit soin de ramasser tout ce qui pouvait lui manquer de pièces rares, pour le rendre complet. Cette belle œuvre est encore entre nos mains. Il lui fit aussi présent d'un magnifique dessin de l'entrée de l'ambassadeur de Pologne à Rome, différent de ce qu'il a gravé. Mais ce qui marque encore mieux la bonne intelligence qui régnait entre eux, c'est que non-seulement les premiers ouvrages que La Belle fit à Paris furent pour Langlois, mais qu'il continua même de graver

pour lui jusqu'à sa mort; car les cartouches du Pont-Neuf furent mis au jour par Ciartres en 1646. »

On voit que c'est Langlois, dit Ciartres, qui fut le premier fondateur de la collection Mariette. Ses livres, ses estampes et son cabinet de curiosités passèrent, après sa mort, entre les mains de sa veuve, qui épousa en secondes noces l'aïeul de J.-P. Mariette.

Voici les détails que donne à ce sujet la *Chronologie de messieurs les curés de Saint-Benoît* (Paris, Guillaume Desprez, 1752, 2e partie, p. 77) :

« Pierre Mariette, marchand d'estampes et graveur, mort le 18 décembre 1657, laissa plusieurs enfants, dont deux fils qui suivent :

« Denis Mariette, libraire, mourut le 17 septembre 1741, ayant été marguillier de notre paroisse en 1717, et ancien adjoint à la communauté;

« Jean Mariette, libraire, fut marguillier en 1708. Il possédait, dans un degré éminent, la connaissance des estampes, dont il a fait un commerce considérable. Aussi connu des étrangers que de ceux de sa nation, il était continuellement consulté sur les estampes. Il était graveur et dessinateur. Dieu a récompensé dès ici-bas son travail et son assiduité. On peut dire de lui qu'il ne connaissait que son cabinet et les habiles gens. Il est mort le 20 septembre 1742, âgé de quatre-vingt-deux ans. Il était trésorier de l'assemblée de Messieurs de la charité. Il a laissé en mourant dix mille livres à nos pauvres. Il avait épousé Claude-Geneviève Coignard, qui mou-

rut après lui, le 19 mai 1749. Elle était fille de Jean-Baptiste Coignard, imprimeur du Roi et de l'Académie française. Elle chargea son fils, en mourant, de donner encore deux mille livres à nos pauvres. Il n'a eu qu'un fils, qui a été marguillier en 1735. Il vient (1752) de quitter le commerce, et il a acheté une des charges de contrôleur-général en la grande chancellerie de France. L'Académie de peinture et de sculpture s'est empressée de le choisir pour un de ses associés honoraires. Il est universellement connu pour un des habiles hommes de ce siècle. On peut, pour se former une juste idée de ce qu'on doit penser sur son compte, lire le catalogue des estampes et des tableaux qu'il a donné de M. Crozat, et son livre des pierres gravées. Le prince Eugène profita du voyage qu'il faisait en *Italie* (en Allemagne), pour l'arrangement de son cabinet, qui était un des plus beaux de l'Europe. Depuis qu'il est reçu membre de l'Académie, il a déjà fait quelques dissertations sur la peinture et sur les ouvrages des anciens peintres. Nous avons de lui une dissertation sur les ouvrages du fameux Bourdon, peintre, qui a fait le tableau de la chapelle de paroisse, qui est très-estimé. Il faut espérer qu'il en fera part au public, et qu'il se hâtera de donner l'*Histoire de la gravure*. Ses mémoires sont presque tous prêts, et on ne peut que bien augurer d'un ouvrage qui sortira des mains d'un homme si instruit. Il joint, à beaucoup de savoir, une simplicité qui le rend aimable. »

La dissertation de Mariette sur Sébastien Bourdon, a été insérée dans l'*Abecedario*, t. I, p. 169 et suivantes. Quant à l'*Histoire de la gravure*, on sait qu'elle n'a pas été composée. Les notes que Mariette avait recueillies pour cet ouvrage font partie de l'*Abecedario*, et se rencontrent dans un grand nombre de passages, notamment dans tous les articles où il parle des graveurs.

Dans son catalogue raisonné des différents objets de curiosité qui composaient le cabinet de J.-P. Mariette, Basan apprécie en ces termes le talent de Jean Mariette père et de son fils, en tant que graveurs (p. 194, n° 1283) :

Mariette (Jean), père du dernier mort.

« Le talent de cet artiste est connu par quantité d'estampes qu'il a gravées d'après divers grands maîtres, et nous avons ici cinq grands sujets qu'il a dessinés à la sanguine avec beaucoup de précision, et sur lesquels il en a gravé les estampes qui sont fort conues ; savoir : *Saint Pierre visité par l'ange dans la prison*, d'après le Dominiquin ; *Moïse retiré des eaux*, d'après le Poussin ; un beau paysage où se voient deux Nymphes arrêtées auprès de la fontaine dans laquelle Narcisse se mire, d'après le même ; la *Guérison des paralytiques*, grande et belle composition en hauteur, d'après Corneille ; et la *Descente de croix*, d'après Le Brun. Cette dernière est à la pierre noire.

« N° 1284. *Mariette (Pierre-Jean), amateur.*

« Quatre études d'arbres et paysages, dessinés en 1724, d'après nature, dans les jardins de M. Crozat, à Montmorency. Le feuiller des arbres y est fait dans le grand style ; et pour donner une idée plus juste du maniement facile de sa plume et de sa pointe, je joins ici quelques pièces de gravure qu'il a pareillement exécutées. »

Ces pièces sont : 1° Un paysage, d'après le Guerchin, avec cette dédicace :

« *Ant.-M. Zanetti, Veneto, redivivo Parmensi, hoc artis suæ tirocinium, amicus amico, pro munere munusculum offerebat.* »

2° Cinq têtes, dont une de femme, d'après un dessin dont l'auteur n'est pas indiqué, mais que nous croyons de l'école italienne ;

3° Le pape Adrien VI et quatre cardinaux, dessin de Perino del Vaga, du cabinet de M. le baron de Gaillard, à Aix.

Ces trois spécimens de la manière de graver de Mariette sont des eaux-fortes, d'une pointe facile, dans le genre du comte de Caylus ; elles annoncent une certaine habileté, mais plutôt une main qui s'essaie qu'un talent sûr de lui-même. Le dernier est le plus remarquable, par l'expression bien caractérisée des personnages, expression heureusement rendue par Mariette, et dans laquelle on reconnaît l'influence des leçons de Raphaël.

II.

RÉFLEXIONS SUR LA MANIÈRE DE DESSINER DES PRINCIPAUX PEINTRES, PAR P.-J. MARIETTE,

Tirées de la description sommaire des dessins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de M. Crozat (Paris, chez Pierre-Jean Mariette, rue Saint-Jacques, aux Colonnes d'Hercule, 1741).

ÉCOLE FLORENTINE.

1. *Léonard de Vinci.*

Les peintres qui précédèrent Léonard de Vinci ne connaissaient que très-imparfaitement la nature; ils avaient une manière de la représenter qui, aride et mesquine, n'avait point encore franchi les bornes du goût gothique. Ainsi Léonard de Vinci n'eut personne pour l'éclairer : mais il était lui-même une lumière qui devait servir de guide à tous ceux qui viendraient après lui. Il devint le créateur d'une manière, que les Italiens ont appelée la manière moderne; manière qui ayant pour objet l'imitation parfaite de la nature, rendait à la peinture son ancien éclat. Pour y parvenir, Léonard dessina beaucoup et avec une précision merveilleuse. Si l'on voit aujourd'hui si peu de ses dessins, il faut l'attribuer et à la grande distance qui est entre son siècle et le nôtre, et aux précautions qu'on a prises dans tous les

temps pour empêcher que ses dessins ne sortissent des grandes bibliothèques où l'on en conserve des suites. J'ai tâché de donner autrefois une idée du mérite de ce grand homme, et de sa façon de dessiner. Oserai-je renvoyer à ce petit écrit qui est à la tête d'un recueil de ses dessins, qu'a gravés M. le comte de Caylus, ceux qui voudront s'amuser à lire les réflexions dont j'ai semé ce catalogue [1] ?

2. *Michel-Ange Buonaroti.*

Michel-Ange et Raphaël partagent la gloire d'avoir été les deux plus grands dessinateurs qui aient paru depuis le renouvellement des arts. Si l'un est dans son dessin d'une sagesse et d'une simplicité qui gagne le cœur, l'autre est fier, et montre un fond de science où Raphaël lui-même n'a pas eu honte de puiser. Les caractères différents de ces deux grands hommes influaient sur leur goût. Raphaël, né voluptueux, sacrifiait aux Grâces ; tandis que Michel-Ange, livré à la mélancolie, ne méditait que des idées graves et sévères. Occupé presque toute sa vie à faire des dissections anatomiques ou à dessiner d'après le modèle, il s'était tellement familiarisé avec tous les ressorts qui font agir le corps humain, qu'il était devenu le maître de ranger chaque muscle à sa place, et de leur donner la forme que des situations variées les obligeaient de prendre. Sans cette

[1] Voyez la lettre de Mariette au comte de Caylus sur Léonard de Vinci, dans l'*Abecedario* publié par MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, t. III, p. 139 et suiv.

connaissance, eut-il jamais osé introduire dans ses ouvrages, et surtout dans son jugement dernier, des figures dont les attitudes hardies n'avaient encore été tentées par aucun maître? Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si la décence y était gardée; je n'ai pour but que de représenter Michel-Ange comme le plus terrible dessinateur qu'il y ait eu. On doit juger de l'estime qu'il faisait de la partie du dessin, par ce qui lui arriva, lorsque le cardinal de Saint-Georges députa vers lui, pour savoir s'il était réellement l'auteur d'une statue qui avait été vendue pour antique à cette Éminence. Michel-Ange ne fit autre chose que de prendre la plume, dessiner une main, et la donner pour preuve de la vérité du fait. Ce dessin, dont il est fait mention dans la vie de cet artiste[1], se retrouve dans la collection de M. Crozat avec quantité d'autres, qui sont autant de preuves de son savoir. Les uns sont à la plume, qu'il maniait très-bien; et ce sont ordinairement ceux qu'il a faits dans son premier temps; les autres sont au crayon; et c'est ainsi que sont faites les études du Jugement dernier que j'ai vues à Florence.

3. *André del Sarte.*

L'on met à Florence André del Sarte dans le même rang que Raphaël; et certainement si l'on ne cherche dans ses ouvrages que la simplicité, les grâces, la

[1] Voyez p. 95.

belle façon de draper et la pureté des contours, il approche beaucoup de ce grand peintre, qui ne lui est supérieur que par la sublimité des idées et la fierté des caractères. Il y a aussi une grande conformité dans la manière de dessiner de ces deux excellents artistes.

4. *Fra Bartolomeo de Saint-Marc.*

... Les dessins de ce grand artiste se réduisent presque tous à des études, qui sont multipliées plusieurs fois pour le même sujet; car ce peintre, qui a un grand goût et qui est correct, paraît avoir enfanté difficilement. On ne trouve pas même une certaine fermeté dans l'exécution de ses dessins. Ils sont, pour la plus grande partie, à la pierre noire, rehaussés de blanc, sur du papier gris.

5. *Baccio Bandinelli.*

La manière de dessiner du Baccio est très-savante, et telle qu'on le devait attendre d'un maître qui était profond dans la connaissance de la structure du corps humain, et de tous ses mouvements : mais cette manière est aussi par trop austère; elle est même sauvage. Les imitateurs outrent presque toujours la manière qu'ils prennent pour modèle, et le Bandinelli est tombé dans cet excès. Il a choisi Michel-Ange pour son guide : mais uniquement touché de la science avec laquelle ce grand maître a fait paraître les muscles, il a réduit à cette partie

toutes ses études, et n'a plus fait de figure qui ne fût un Hercule. Ainsi, nulle variété dans ses figures, et nulle variété non plus dans l'exécution de ses dessins. La touche est partout la même; elle est ferme; mais elle est trop égale. Je préférerais aux dessins que ce maître a faits à la plume ceux qu'il a exécutés à la sanguine; il y paraît moins de résolution, mais ils approchent davantage du vrai.

6. *Jacques Pontormo, le Rosso, Daniel de Volterre, François Salviati et Georges Vasari.*

Tous ces maîtres florentins ont été de fort bons dessinateurs; si l'on en excepte Vasari, dont la manière a dégénéré en une pratique vicieuse. Les commencements du Pantormo sont dignes d'André del Sarte; il faisait ses études avec grand soin d'après nature, et ses figures d'académies sont fort prisées. Le Rosso, quoique dans un goût sauvage, montre beaucoup de science. Le Salviati entend très-bien la composition, et Daniel de Volterre, bien qu'un peu froid dans l'exécution de son dessin, est le plus parfait imitateur de Michel-Ange. Quant au Vasari, son nom ne s'est conservé qu'à la faveur de son grand et utile ouvrage sur les vies des peintres, et de son beau recueil de dessins des grands maîtres.

7. *Antonio Tempesta.*

Le génie du Tempesta était extrêmement fécond, et de là vient la prodigieuse quantité de dessins

qu'il a faits. Comme il avait le talent de très-bien représenter les chevaux et toutes les autres espèces d'animaux, les batailles et les chasses sont les sujets où il a le mieux réussi. Il a gravé pour le moins autant qu'il a dessiné, et tant qu'il y aura des connaisseurs qui seront plus touchés du goût que de la propreté dans les estampes, les siennes auront des admirateurs.

8. *Étienne Della Bella.*

Il n'est pas ordinaire de trouver dans les ouvrages des graveurs de profession, autant d'esprit et de goût qu'on en rencontre dans tout ce qui est sorti des mains de la Belle : mais aussi avait-il étudié pour devenir peintre ; il s'était formé sur les meilleures manières, et toute sa vie s'était passée à dessiner. Sa plume, qui est d'une légèreté surprenante, exprime, dans la plus grande justesse, les plus petits objets : ils ne craignent point d'être regardés avec la loupe, ils y gagnent au contraire beaucoup.

ÉCOLE DE SIENNE.

9. *François Vanni.*

Ce peintre gracieux, sans avoir été le disciple du Barroche, en a pris toute la manière ; il s'est, comme lui, renfermé dans des sujets de piété, et il a eu la même attention à terminer ses ouvrages, et singulièrement ses dessins.

ÉCOLE ROMAINE.

10. *Raphaël Sanzio, d'Urbin.*

Quand on n'aurait pas une idée de Raphaël aussi avantageuse qu'on la doit avoir, il ne faudrait que ses dessins pour montrer qu'elle était la sublimité de son génie. Les autres jettent sur le papier leurs premières pensées, et l'on s'aperçoit qu'ils cherchent; Raphaël, au contraire, en mettant au jour les siennes, lors même qu'il paraît entraîné par la véhémence de son imagination, produit du premier coup des ouvrages qui sont déjà tellement arrêtés, qu'il n'y a presque plus rien à y ajouter, pour y mettre la dernière main.

11. *Jules Pippi, plus connu sous le nom de Jules Romain.*

De tous les disciples de Raphaël, Jules Romain est sans contredit celui qui a dessiné avec le plus de goût. Il avait l'esprit fort orné, et une imagination vive et féconde, qui s'élève souvent jusqu'à l'enthousiasme. Sa main fière et savante exécute, dans la plus exacte précision, des idées qui ne seraient pas désavouées par les plus grands poëtes.

12. *Perino del Vaga.*

La manière de Perino del Vaga est un composé de celles de Raphaël, de Jules Romain et de Polidore

de Caravage. Ce maître est léger et agréable dans ses dessins ; mais il n'a pas la simplicité majestueuse de ceux qu'il imite. C'est un défaut qui a aidé à pervertir les Zuccaro, et tant d'autres peintres romains, qui s'abandonnant trop à leur génie, ont perdu de vue la nature.

13. *Frédéric Barroche, d'Urbin.*

Les dessins du Barroche confirment ce qu'ont dit les auteurs, des précautions singulières que prenait ce peintre pour conduire ses ouvrages au point de la perfection; car les études pour un même tableau y sont multipliées de telle sorte, qu'on n'imagine pas qu'un homme ait pu avoir la constance de pousser aussi loin le travail.

14. *Pietre Berettini de Cortone.*

Rien n'est si rare en Italie que les dessins de Pietre de Cortone : on ne rencontre le plus souvent que des croquis de ce peintre. Ses dessins finis et arrêtés n'ont point de prix ; surtout quand ce sont de grandes compositions. Pietre de Cortone n'est pas fort résolu dans ses dessins, il y paraît même un peu lourd; mais la richesse et la nouveauté de ses ordonnances font disparaître ces légers défauts.

15. *Pietre Testa.*

L'on reconnaît dans les dessins de Pietre Testa, un génie fécond et poétique, et à qui l'exécution

coûte peu. Quoique maniérée, la plume de cet artiste plaît infiniment par sa légèreté; plus d'effet rendrait ses dessins extrêmement piquants. Ceux où il se trouve des enfants sont ceux qui font plus d'honneur à leur auteur; car il dessinait les enfants très-bien, dans la manière de François Flamand et du Poussin.

16. *André Sacchi.*

La manière de dessiner d'André Sacchi est très-*vague* (*vaga*); et quoiqu'elle ne soit pas savante, elle lui a réussi, principalement dans ses académies, qui sont fort vantées dans Rome. Mais cette manière a perdu un grand nombre de peintres de cette école. Ils ont voulu l'imiter, et il ont fait des dessins si peu prononcés, que ce n'est, pour ainsi dire, qu'une fumée.

16 *bis*. *Le chevalier Carle Maratte.*

La manière d'Annibal Carrache et celle du Dominiquin, ont toujours été l'objet de l'attention de Carle Maratte, et l'on aperçoit dans ses dessins combien cette étude lui a été avantageuse. Les ouvrages de ces deux grands maîtres lui ont enseigné l'art de bien composer, et lui ont fait connaître que pour devenir un excellent peintre, il fallait beaucoup dessiner. Carle Maratte a exécuté facilement ces leçons; c'est un des peintres qui a le plus dessiné.

ÉCOLES DE LOMBARDIE. — ÉCOLE DE PARME.

17. *Antonio Allegri, surnommé le Corrége.*

L'extrême rareté des dessins du Corrége, opposée au grand nombre de dessins de ce maître qui se trouvent dans cette collection (Crozat), pourrait faire douter de leur authenticité. L'on ne craint point cependant d'assurer, qu'à quelques-uns près, ils sont tous originaux. Ce ne sont, à la vérité, pour la plupart, que des études. Il y en a peu de compositions entières, et ces compositions ne sont encore que de légers croquis. Mais où trouve-t-on des dessins du Corrége qui soient arrêtés? il n'en a peut-être jamais fait de ce genre. Content d'avoir ses idées arrangées avec netteté dans la tête, il peignait sans trop s'épuiser; et voilà sans doute la cause de ce qu'il y a tant de verve dans ses productions.

18. *François Mazzuoli, dit le Parmesan.*

Le Parmesan est tout rempli de grâces : il a allié celles de Corrége à celles de Raphaël. Il y a dans le maniement de sa plume un esprit et une touche légère, et dans les tours de ses figures une flexibilité qui font valoir ses dessins, lors même qu'ils pèchent par la justesse des propositions; car le Parmesan n'est pas toujours correct. Il n'a presque jamais dessiné qu'en petit; mais c'est là qu'il est le plus admirable.

19. *Lelio Orsi, de Novellare.*

es dessins de ce peintre sont fort recherchés. Il a une assez belle plume, et joint au goût terrible de Michel-Ange, les grâces aimables du Corrége, sous qui il a étudié. Il faut cependant avouer qu'il y a peu de naturel dans sa manière de composer.

20. *Jérôme de Carpi.*

Ces (les) dessins de Jérôme de Carpi sont faits à la plume, avec tout le goût et l'esprit possible, dans un style qui tient beaucoup de celui de Battista Franco, mais qui est plus savant et moins maniéré. Carpi avait dessiné à Parme les ouvrages du Corrége et du Parmesan, et à Rome ceux de Raphaël et de Polidore (de Caravage), et les monuments antiques. C'était sur ces grands modèles qu'il s'était formé.

21. *Michel-Ange Anselmi, dit il Sanese ; — Barthélemy Schiedone.*

Le Sanese a peint avec grand succès dans l'église *della Steccata* à Parme; l'on reconnaît dans ses ouvrages un élève du Corrége, comme on aperçoit dans ceux du Schiedone un fidèle imitateur de cette grande manière. Les dessins de ce dernier sont rares.

22. *Le chevalier Jean Lanfranc, de Parme.* .

Le Lanfranc avait un génie propre aux grandes machines, et qui ne pouvait se captiver à faire des dessins finis et arrêtés. Il exécutait en grand des pensées sublimes, presque dans le même moment qu'il les avait conçues; en cela semblable au Corrége, dont il était le sectateur. On trouve cependant plusieurs de ses dessins qui sont terminés, et qui, par cet endroit, n'en sont que plus singuliers.

ÉCOLE BOLONAISE.

23. *François Primatice, appelé en France, l'abbé de Saint-Martin.*

... Les dessins du Primatice sont faits avec grand soin, et si arrêtés qu'il n'en fallait pas davantage à ses élèves, à la tête desquels était l'illustre messer Nicolo (dell'Abbate), pour les exécuter en peinture.

... Le Primatice compose très-bien; l'on retrouve dans sa manière un disciple de Jules Romain, qui ayant travaillé sous le Corrége, sait modérer, par un caractère gracieux, les saillies impétueuses de Jules.

24. *Pellegrino Tibaldi.*

Le Tibaldi, après avoir étudié à Bologne, vint à Rome, et fut tellement épris de la manière de Mi-

chel-Ange, qu'il devint lui-même un autre Michel-Ange. Les Carraches ne lui donnaient point d'autre nom ; et en effet, sa manière est terrible et d'un grand goût. Comme il a travaillé une bonne partie de sa vie en Espagne, ses dessins sont devenus fort rares.

25. *Barthélemy Passarotti.*

Ce peintre maniait très-bien la plume, et l'on estime ses dessins, principalement les têtes, qu'il a exécutées en grand dans cette manière.

26. *Louis Carrache.*

Si la manière de Louis Carrache n'a pas la fierté de celle d'Annibal, l'aimable simplicité qui y règne et les grâces naïves dont elle est ornée, ne la rendent pas moins admirable. Ses compositions sont même d'un style plus neuf et plus sublime que celles de son cousin, et ce style approche davantage de celui du Corrége. Il ne manque à ce grand peintre que d'être plus connu. Comme il n'a travaillé, presque toute sa vie, que dans les lieux publics à Bologne, sa gloire est, pour ainsi dire, renfermée dans l'intérieur de cette ville ; et c'est cela même qui donne un grand prix à ses dessins, puisque ce n'est guère que par leur moyen qu'on peut avoir une idée du mérite de ce grand homme.

27. *Annibal Carrache.*

Annibal Carrache est, sans contredit, un des plus

fiers dessinateurs qui aient été. Il s'était exercé toute sa vie à dessiner d'après nature, ou à jeter sur le papier les différentes pensées que son imagination lui suggérait. Le fréquent usage de dessiner, qui lui avait été inspiré par Louis Carrache, comme l'unique moyen de se rendre supérieur dans son art, lui avait rendu la pratique du dessin extrêmement facile ; insensiblement, elle était devenue pour lui un sujet de délassement. Mais, autant se plaisait-il à cet exercice, autant il était indifférent pour tout ce qu'il avait produit : si on ne lui avait pas, pour ainsi dire, arraché des mains ses dessins, à peine en resterait-il aujourd'hui quelques-uns. C'est-à-dire qu'il manquerait à la curiosité ce qu'elle a de plus précieux... La galerie Farnèse est l'ouvrage pour lequel Annibal Carrache semble avoir fait un plus grand nombre d'études : c'est aussi celui qui lui a mérité une plus grande réputation... Les dessins de cette galerie sont faits savamment, et avec encore plus de fermeté que ce qu'Annibal avait fait précédemment, lorsqu'il n'avait pas encore vu les statues antiques, et les peintures de Raphaël et de Michel-Ange.

28. *Augustin Carrache.*

La plume d'Augustin Carrache, secondée par une main légère et un génie riche et facile, lui a fait produire une grande quantité de dessins, où il règne un esprit et une touche qu'on ne peut trop

admirer. On y découvre un peintre du premier ordre, qui n'ignore aucune des règles de sa profession : mais l'on y aperçoit aussi un habile graveur, qui sait l'art d'arranger les tailles, et qui les fait servir à exprimer, avec justesse et avec grâce, les différents objets qu'elles doivent figurer.

Les paysages des Carraches sont fort agréables ; ils sont facilement faits, et quoiqu'on n'y trouve pas la même vérité que dans ceux du Titien, leur belle touche et la richesse des sites leur donnent une autre espèce de mérite, et ne les font pas moins rechercher. Ceux d'Annibal approchent plus de la manière du Titien ; Augustin est un peu plus maniéré dans les siens, mais sa plume est d'un beau coulant et d'une légèreté merveilleuse. Quant à Louis, il a un faire particulier, qui est infiniment spirituel, et qui va plus au vrai que celui de ses deux cousins. Ses dessins de paysages sont aussi beaucoup plus rares que les leurs ; ce qui vient de ce qu'il en a moins fait.

29. *Guido Reni.*

La noblesse et les grâces que le Guide a répandues sur ses visages, sa belle manière de draper, jointe à la richesse de ses compositions, en ont fait un peintre des plus aimables. Mais il ne faut pas croire qu'il se soit ainsi élevé, sans s'être auparavant assujetti à un grand travail. L'on s'en aperçoit principalement dans les dessins qu'il a faits en grand pour

ses études. Tout y est détaillé dans la plus exacte précision. L'on y voit un homme qui consulte perpétuellement la nature, et qui ne se fie point à l'heureux talent qu'il a de l'embellir.

30. *Dominico Zampieri, dit le Dominiquin.*

Il ne faut pas être surpris de trouver si peu de dessins du Dominiquin ; il eut pu en faire de très-beaux, car, à en juger par ses paysages, il avait la plume facile, et l'on doit lui rendre cette justice que, de tous les élèves des Carraches, c'est celui qui a dessiné le plus correctement. Mais il n'était pas dans l'usage de faire de petits dessins : après avoir réfléchi pendant longtemps sur ce qu'il devait exécuter, il faisait tout d'un coup ses études en grand ; et c'est ainsi qu'il préparait ses beaux cartons qui sont si arrêtés, et où ce fameux peintre paraît tout ce qu'il est.

31. *Jean-François Barbieri, dit le Guerchin.*

L'on ne dira pas que le Guerchin soit un dessinateur correct; il s'en faut beaucoup. On peut même le taxer d'être fort maniéré : il plaît cependant pour le moins autant qu'un dessinateur plus sévère. C'est que ses contours sont coulants et de chair, et que ses compositions sont grandes et nobles, et qu'il y a, dans la distribution de son clair-obscur, une intelligence et des effets merveilleux. Ce peintre a, outre cela, une plume tout à fait séduisante, et lorsqu'il

y joint quelques coups de lavis, il met dans ses dessins une *vaghesse* (*vaghezza*), qu'on ne trouve dans les dessins d'aucun autre maître. Le Guerchin a eu deux temps : l'un où il égale, s'il ne surpasse, les meilleurs peintres de Lombardie ; l'autre où il est fort au-dessous de lui-même. Ses dessins de paysages sont fort recherchés ; il avait une manière de les faire qui fait un grand effet, et qui lui est particulière ; mais tout autre que lui n'en aurait certainement pas tiré un aussi grand parti. Ceux de ses élèves qui l'ont voulu imiter en sont un exemple.

32. *François Albani.*

L'Albane est de tous les disciples des Carraches celui qui a fait un moindre nombre de dessins; aussi faut-il avouer qu'il dessinait difficilement, quoique correctement.

33. *Jacques Cavedone.*

On retrouve dans les dessins du Cavedone un peintre qui, tant qu'il a été dans sa vigueur, s'est distingué par la beauté de ses compositions, digne de Louis Carrache, et par une intelligence de clair-obscur qui ne le cède point au Titien.

34. *Simon Cantarini, dit le Pesarese.*

... Ce peintre gracieux a fait beaucoup de dessins pour parvenir à ses gravures, dessins que le

Guide prisait si fort, et qui lui avaient causé quelque ombrage. On y découvre, en effet, et principalement dans ceux qui sont des études, un goût de nature et des sentiments de chair, qui ne pouvaient manquer de plaire à un peintre tel que le Guide, qui possédait ces grandes parties dans le degré le plus éminent.

ÉCOLES DE MILAN, DE CRÉMONE, DE BRESCIA, ET AUTRES VILLES DE LOMBARDIE.

35. *Jules César et Camille Procaccini.*

La concurrence qui a été entre les Procaccini et les Carraches, n'a pas peu contribué à faire faire à ceux-ci de nobles efforts pour surpasser leurs émules. L'on reconnaît, en effet, dans les dessins des Procaccini... un fond de science, qui était bien capable de donner de la jalousie à des peintres aussi clairvoyants qu'étaient les Carraches.

36. *Jérôme Mucian, de Brescia, fondateur de l'Académie de peinture dans Rome.*

Les paysages du Mucian sont dignes du Titien ; le *feuiller* en est léger et de grande manière : il n'est pas possible de mieux exprimer les troncs et les branches d'arbres. Ce talent, qui a acquis au Mucian une grande réputation, était relevé par une haute intelligence de toutes les autres parties de la peinture.

ÉCOLE VÉNITIENNE.

37. *Le Giorgion, de Castel Franco.*

es dessins du Giorgion sont fort rares; et quoiqu'ils se ressentent de la rudesse du renouvellement des arts, ils accusent, principalement ceux de paysages, un goût de couleur, qui a décidé de la réputation de ce grand peintre.

Titien Vecelli, de Cadore.

Si le merveilleux pinceau du Titien lui a mérité une gloire immortelle, ce grand peintre ne s'est pas fait un moindre nom par l'excellence de ses dessins. Ceux qu'il a faits pour ses compositions de figures ne sont le plus souvent que de légères esquisses, qui servaient à fixer sa pensée : mais ces premiers traits dénotent toujours un grand homme, ils indiquent de belles formes, et il y règne un goût qui, prenant sa source dans le beau, tient lieu d'une plus grande correction. Le Titien, tout occupé de l'effet de la couleur, se bornait à ces simples esquisses. Lorsqu'il a voulu faire des dessins arrêtés, alors il est entré dans de plus grands détails, et, s'assujettissant à un travail soigné, sa plume ne le cède point à son pinceau; elle exprime avec la même fraîcheur les sentiments de la chair. Cette plume, qui est aussi moelleuse qu'elle est expressive, a servi heureusement le Titien, lorsqu'il a dessiné des paysa-

ges; et il paraît qu'il se plaisait à en dessiner, car on en trouve plusieurs de lui, et de très-beaux. Indépendamment de sa belle façon de *feuiller* les arbres sans aucune manière, et d'exprimer avec vérité les différentes natures de terrasses et de montagnes, et des fabriques singulières, il a encore trouvé l'art de rendre ses paysages intéressants par le choix des sites et la distribution des lumières, lors même qu'il n'y introduit aucune figure. Tant de grandes parties ont fait regarder avec justice le Titien, comme le plus grand dessinateur de paysages qui ait encore paru.

39. *Dominique Campagnole.*

Personne n'a encore mieux saisi la manière de dessiner le paysage du Titien que le Campagnole. Il était son contemporain, et il a, ainsi que ce grand peintre, un maniement de plume tout à fait expressif : son *feuiller* est léger et de bon goût, ses lointains sont merveilleux pour leur richesse. Ces deux peintres ont pris leurs modèles dans les montagnes du Frioul; mais le Campagnole n'a pas encore toute l'intelligence du Titien : sa touche est plus égale, et les devants de ses paysages sont ordinairement pauvres. Il n'est cependant rien de si ordinaire que de voir d'excellents connaisseurs prendre le change sur les dessins de ce maître, en les attribuant au Titien; et c'est assurément le plus grand éloge qu'on en puisse faire... Il s'en trouve de deux manières fort

dissemblables : les uns sont d'une plume sèche et égale, et tiennent de la manière de dessiner du Giorgione; les autres sont dans le grand style du Titien. On ne peut pas douter que les uns et les autres ne soient du Campagnole... Serait-ce qu'il y aurait eu deux maîtres de ce même nom; ou le même maître aurait-il ainsi varié de manière?

40. *Paul Calliari de Vérone, connu sous le nom de Paul Véronèse.*

Autant la plupart des peintres vénitiens a paru négliger la partie du dessin, autant Paul Véronèse s'est-il appliqué à la cultiver. Il n'a presque jamais peint aucun tableau dont il n'ait fait auparavant un dessin arrêté et très-fini, et ce dessin était suivi d'études en grand. La difficulté d'opérer a sans doute empêché les autres Vénitiens d'en agir ainsi; au lieu que Paul Véronèse avait une facilité de dessiner, qui lui faisait trouver dans cet exercice de quoi même l'amuser agréablement... Ce maître dessinait avec la même suavité qu'il peignait. Ses plus beaux dessins sont légèrement lavés sur un trait à la plume très-ferme, et rehaussés de blanc au pinceau sur les jours. Ce blanc, qui est merveilleusement bien mis, exprime différentes nuances de clair, qui conduisent, par degrés, depuis la demi-teinte jusqu'à la lumière la plus vive. Cette manière, qui est pleine d'intelligence, appartient en quelque façon en propre à Paul Véronèse.

41. *Jacques Robusti, dit le Tintoret.*

Le génie impétueux du Tintoret ne lui a presque jamais permis de faire des dessins de ses tableaux. Il se contentait de modeler de petites figures qu'il disposait sur un théâtre; il les éclairait ensuite, et lorsqu'il s'était assuré de l'effet des lumières, et qu'il était content de la disposition de ses groupes, il se mettait sur-le-champ à peindre. Cette pratique lui était devenue si familière, que dans la concurrence qu'il y eut entre lui et les principaux peintres de Venise, pour les ouvrages de l'école de Saint-Roch, le Tintoret, au lieu d'un dessin, fit un tableau, et l'apporta le jour même que les autres produisirent leurs dessins.

42. *Jacques Bassan.*

Si le Bassan s'était contenté de faire des dessins, il ne jouirait pas de la réputation qu'il s'est acquise; ses dessins, tout indécis qu'ils sont, accusent cependant, il faut l'avouer, de la couleur, et c'est ce qui les fait rechercher.

43. *André Meldolla, dit le Schiavone.*

L'on ne peut proposer André Schiavone pour un bon dessinateur, il n'y en eut jamais de plus incorrect. Cependant, il a fait quelquefois des dessins

fort piquants, qui sont dans le style du Parmesan... et qui donnent une grande idée de sa capacité.

44. *Battista Franco.*

Ce maître a une plume fort légère, et il y a peu de peintres qui aient dessiné autant que lui : mais on voit qu'il ne peut rien faire que de pratique. Il est parmi les Italiens ce que La Fage est entre les Français.

45. *Paul Farinati, de Vérone.*

Paul Farinati est un praticien qui invente aisément ; ses compositions sont dans le style de Paul Véronèse : mais il n'a ni la légèreté, ni ces grâces dont les dessins de ce dernier sont remplies. Il mérite cependant d'avoir place dans le rang des dessinateurs.

ÉCOLE GÉNOISE.

46. *Luc Cangiage.*

Jamais peintre n'a produit avec plus de facilité que celui-ci ; mais jamais artiste n'a été moins arrêté ! Il s'était fait une méthode de n'indiquer toutes les parties de ses figures que par de simples lignes droites. On donna de grands éloges, dans le temps, à cette nouvelle manière ; mais on en a reconnu l'abus depuis, et l'on ne regrette plus, comme on a fait, la prodigieuse quantité de dessins que ce maître

a détruit lui-même. Il en reste assez pour se consoler de leur perte.

47. *Jean-Benoît Castiglione, dit le Benedette.*

Les dessins du Benedette... sont des préparations pour ses tableaux, où le clair-obscur fait déjà tout son effet; car c'est à quoi cet auteur paraît s'être borné dans ses dessins. Il n'y faut pas chercher la régularité des formes; elle y est entièrement négligée.

48. *Barthélemy Biscaino.*

Le Biscaino est un peintre gracieux, dont les dessins sont faits avec grand soin. Sa coutume était de les rehausser de blanc, et de piquer beaucoup la lumière sur les jours. Il choisissait pour cela du papier légèrement teint de couleur.

ÉCOLE NAPOLITAINE.

49. *Salvator Rosa.*

L'on estime fort, parmi les curieux, les dessins de Salvator Rosa; une fougue de génie, souvent peu mesurée, a fait produire à ce peintre des idées neuves et singulières, qui piquent infiniment le goût; mais ce qu'il a fait de plus admirable, sont ses paysages. Il les dessinait avec tout l'esprit possible.

ÉCOLES FLAMANDE, HOLLANDAISE ET ALLEMANDE.

50. *Albert Durer, de Nuremberg.*

Jamais il n'y eut, peut-être, de génie plus universel que celui d'Albert Durer. Successivement orfévre, peintre à l'huile, en détrempe et en émail, sculpteur, graveur, architecte, ingénieur, il exerça avec éclat tous ces divers talents. Raphaël lui-même, tout partisan qu'il était de l'antique, ne put s'empêcher d'admirer les ouvrages de cet excellent homme, et afin que les louanges qu'il leur donnait parussent plus sincères, il exposa dans son cabinet les estampes gravées par Albert. Le travail en est, en effet, merveilleux ; mais il semble qu'il y a encore plus d'esprit, et que la touche est plus légère dans les dessins de ce grand artiste, quoique le faire soit le même. Si les formes en étaient pures, mais il aurait fallu pour cela qu'Albert eût vu les sculptures antiques, ses dessins iraient de pair avec ceux des plus grands dessinateurs de l'Italie.

51. *Lucas de Leyde.*

Lucas est encore un de ces génies rares, que la nature s'est empressée de produire vers la fin du quinzième siècle. Dans une manière plus gothique que celle d'Albert, il n'a pas laissé de faire de très-excellents ouvrages, et surtout des dessins qui sont touchés avec tout l'art et tout l'esprit possibles.

Quelle espérance ne devait-on pas concevoir de ce grand homme, si la mort ne l'eût pas enlevé à la fleur de son âge!

52. *Jean Holbein, de Bâle.*

Le goût d'Holbein est plus épuré que celui d'Albert; sa manière tient davantage de celle d'Italie. Ce maître fut regardé dans son temps comme un prodige, et aujourd'hui même, sa réputation n'est point diminuée. Le Zuccaro, avide de dessiner dans le cours de ses voyages tous les tableaux du premier ordre, n'a pas oublié ceux du Triomphe de la Richesse et de la Pauvreté, par Holbein, qui étaient alors à Londres, d'où l'on dit que dans les temps de troubles ils ont été transférés en Hollande.

52. *Bernard Van Orley, de Bruxelles.*

... Dans les beaux dessins de chasses et sujets champêtres de cet artiste..., le paysage est merveilleusement bien traité. Ce peintre avait dans son pays la direction des tapisseries qu'on y exécutait sur les cartons de Raphaël, et l'on a même prétendu qu'il avait étudié sous ce grand homme. Ce fut lui qui fit les dessins de ces belles tapisseries où sont représentées des chasses, dont messieurs de Guise firent faire une tenture qui porte encore leur nom.

54. *Martin Hemskerck.*

La réputation de Martin Hemskerk a été autrefois

si grande, qu'on lui donna dans son pays le surnom de Raphaël des Pays-Bas. Cette dénomination lui convenait cependant très-mal, car, loin d'être gracieux comme Raphaël, il est tout à fait sauvage. On aurait pu, avec plus de vérité, l'appeler le Michel-Ange de son pays, car il est vrai qu'il dessine à la plume avec beaucoup de fermeté et de science.

55. *Barthélemy Spranger, Henri Goltzivs et autres.*

Vers la fin du seizième siècle, tout avait dégénéré en manière dans la peinture. C'était une peste dont les plus grands ravages se firent sentir dans les Pays-Bas. Les ouvrages n'y étaient prisés qu'autant qu'ils s'éloignaient de la noble simplicité de la nature. Il fallait, pour avoir de la réputation, outrer les caractères, charger inconsidérément les muscles, donner à ses figures des contorsions et des attitudes aussi fausses que bizarres. On faisait passer ces défauts pour des coups de l'art, et l'on admirait les Spranger, les Goltzius et leurs semblables. Heureusement, cette manière barbare est tombée dans un oubli, où il faut espérer qu'elle restera éternellement.

56. *Pierre-Paul Rubens.*

Lorsque Rubens rencontrait des dessins médiocres, ou mal conservés, d'après de grands maîtres, il se plaisait à les retoucher et à y mettre de l'intel-

ligence, suivant ses principes. Il les transformait ainsi dans son propre goût; de sorte qu'à l'invention près, ces dessins doivent être regardés comme des productions de ce grand homme, et où l'on peut beaucoup apprendre pour le clair-obscur.

... Le beau génie de Rubens et sa parfaite intelligence se manifestent pour le moins autant dans ses dessins que dans ses tableaux. Dans ses plus légères esquisses, ce grand maître met une âme et un esprit qui dénotent la rapidité avec laquelle il concevait et exécutait ses pensées. Mais, lorsqu'il les met au net, alors, sans rien perdre de cet esprit, qui devient seulement plus réglé, il y ajoute tout ce qu'un homme, qui possédait dans un éminent degré toutes les parties de la peinture, et singulièrement celle du clair-obscur, était capable d'imaginer pour en faire des ouvrages accomplis. Son goût de dessin n'est point celui de l'antique; Rubens représentait la nature telle qu'il la voyait dans son pays; mais c'était toujours avec une vérité, et même avec une science, auxquelles les personnes qui ne sont touchées que de belles formes ne peuvent refuser leur admiration.

57. *Antoine Vandyck.*

Si l'on excepte les portraits de Vandyck, et ses études particulières de têtes, ou d'autres parties, dans lesquelles ce peintre est fort correct et fort précis, presque tous ses autres dessins de composi-

tions se réduisent à de légères esquisses, que l'auteur semble n'avoir fait que pour être entendu de lui seul. Il y cherche à développer sa pensée, se mettant peu en peine de paraître correct. A travers cependant de ces espèces de nuages, l'homme de génie se découvre, et l'on y démêle, quand on y veut prêter attention, des pensées neuves et tout à fait sublimes. Tel est à peu près le caractère des dessins de Vandyck, ce n'est pas cependant qu'il n'en ait fait aussi quelquefois de très-terminés..., et l'on voit même par ses paysages, qu'il était capable, lorsqu'il voulait s'y assujettir, de dessiner avec soin : mais ces dessins finis sont rares.

58. *Jacques Jordaens, d'Anvers.*

Bien que Jordaens soit un dessinateur fin et délicat, il ne faut pas même chercher dans ses dessins autant d'intelligence de clair-obscur que dans ses tableaux; mais comme il a très-bien entendu la partie de la composition, les dessins de cet habile peintre ont une sorte de mérite qui les fait rechercher des curieux.

59. *Abraham Van Diapenbeck.*

La facilité avec laquelle Diapenbeck inventait lui a fait produire une prodigieuse quantité de dessins, qui sont faits sur de bons principes, pour ce qui concerne le clair-obscur. Ceux qui lui ont fait plus

d'honneur, sont les tableaux du Temple des Muses, qui ont été gravés par Corneille Bloemaert.

60. *Rembrand Van Rhyn.*

... Il s'en faut de beaucoup que ce maître ait connu la justesse des proportions, ni la noblesse des expressions; il ne s'attachait qu'à l'effet du clair-obscur : ce n'est pas cependant ce qu'il paraît avoir le plus recherché dans ses dessins. Il y retourne le même sujet d'une infinité de façons différentes, toutes plus bizarres les unes que les autres; voilà ce qui semble avoir été son principal objet. Ce qu'il a dessiné de plus vrai sont les paysages.

61. *Adam Elsheimer et Guillaume Baur.*

Elsheimer, plus connu sous le nom d'Adam, a excellé à peindre des nuits et des clair de lune : Guillaume Baur a réussi à peindre à *Guazze*, en petit, des vues de palais, des batailles, des paysages et toutes sortes de sujets. Le premier a apporté pour ses dessins le même soin que pour ses tableaux; il les a extrêmement terminés. Le second a mis dans les siens, sans les faire corrects, tout le feu et l'esprit possibles.

62. *Philippe Wouvermans.*

Les dessins de Wouvermans ne sont nullement communs. L'on donne pour raison de leur rareté, que

cet artiste, par un principe d'une assez basse jalousie, avait brûlé, avant de mourir, toutes ses études. Il s'était imaginé que quelqu'un en pourrait profiter, et que cela nuirait à sa gloire.

63. *David Teniers.*

La manière de dessiner de Teniers est fort spirituelle; avec très-peu d'ouvrage, il rend, dans la plus grande vérité, les objets qu'il se propose d'imiter. Ordinairement, il s'est servi de la mine de plomb pour dessiner, et ce crayon met beaucoup de *vaguesse* et de légèreté dans ses dessins; mais comme il s'efface aisément, ses dessins sont difficiles à trouver bien conservés.

64. *Adrien Braur.*

La grande réputation que ce peintre s'est acquise par la beauté de son pinceau, fait qu'on recherche ses dessins, quoique peu arrêtés, et encore moins intéressants pour le choix des sujets et leur peu de noblesse.

65. *Jean-Érasme Quellinus, le jeune, d'Anvers.*

Cet artiste, qui vivait encore au commencement de ce siècle (le dix-huitième), avait fait ses principales études en Italie, sur les ouvrages de Paul Véronèse. Comme ce grand maître, il a cherché à se distinguer par la richesse de ses ordonnances, où il

introduit de magnifiques fonds d'architecture, et quantité d'ornements qui, bien qu'étrangers au sujet, y produisent des accidents tout à fait heureux.

66. *Pierre Breughel, dit le Vieux, et Jean Breughel, dit de Velours.*

Pierre Breughel, qu'on nomme le vieux Breughel, pour le distinguer de son fils, s'est rendu célèbre dans le milieu du seizième siècle, non-seulement par ses compositions burlesques et fantastiques, mais encore par ses paysages, qui sont de très-grande manière. Lorsqu'il avait fait le voyage d'Italie, il s'était arrêté dans les Alpes, et y avait dessiné des vues qui ordinairement embrassent de grandes étendues de pays. On voit de ces paysages dessinés à la plume qui ne seraient pas désavoués du Titien.—Le jeune Breughel, que l'on a surnommé de Velours, parce qu'il s'habillait volontiers de cette étoffe, s'attacha, comme son père, à faire des paysages. Sa manière n'est pas si grande; mais il entre peut-être encore dans de plus grands détails, tant sa touche est légère et expressive. Il n'est pas possible de pousser le terminé plus loin; et il ne faut pas croire qu'il ait pratiqué cette méthode dans ses seuls tableaux: il l'a pareillement observée dans ses dessins, qui sont eux-mêmes autant de petits tableaux très-terminés. Il en a fait quelques-uns à la plume, et il se servait pour cela d'une plume extrêmement déliée; mais, le plus souvent, il les faisait au pinceau,

touchant avec du bistre les parties les plus voisines de la vue, et exprimant les lointains avec de l'indigo.

67. *Paul Bril.*

Lorsque Paul Bril passa des Pays-Bas en Italie, il était déjà un grand peintre; le séjour de Rome améliora cependant encore sa manière : elle devint dans cette ville la manière régnante. Cet habile artiste avait l'art de distinguer dans ses paysages les différents plans avec beaucoup d'intelligence. Son *feuiller*, quoiqu'un peu lourd, est agréable; ses sites sont riches. Il eût peut-être été seulement à désirer que ses ordonnances fussent moins composées et qu'on y reconnût davantage la nature. On s'aperçoit aisément qu'elles sont d'invention, en ce qu'elles se ressemblent presque toutes. La réputation de Paul Bril s'accrut à un tel point que non-seulement on fut curieux de ses tableaux, mais qu'on voulut aussi avoir de ses dessins. Les principaux amateurs lui en demandèrent avec empressement, et voilà pourquoi l'on en trouve qui sont d'une si belle exécution; car ne les faisant pas pour son étude particulière, il se donnait tout le temps qu'il fallait pour les terminer avec soin. Il en a fait qui ne le cèdent point, pour le fini, à ses tableaux les plus soignés; et l'on en peut voir... qui sont à l'encre de la Chine sur du vélin.

68. *Luc Van Uden.*

Les paysages de Van Uden sont des portraits fi-

dèles des campagnes du Brabant. Ce peintre, qui avait appris sous Rubens les règles du clair-obscur, se contente d'imiter ce qu'il voit et de le rendre avec intelligence. Cette simplicité naïve ne vaut-elle pas la richesse de compositions plus brillantes, mais moins naturelles?

69. *Jacques Foucquier.*

L'on ne connaît aucun peintre flamand qui ait mis dans ses paysages plus de fraîcheur que Foucquier, ni qui ait exprimé, avec plus de précision et d'intelligence, la diversité des objets qui se présentent dans les campagnes. Ses dessins ne le cèdent point en cette partie à ses tableaux. Les dégradations et les différents plans y sont merveilleusement bien observés, et s'il s'y trouve sur les devants des plantes ou des broussailles, elles sont traitées avec une vérité qu'on ne voit presque jamais dans les dessins des autres paysagistes. Un peu moins de manière dans la façon de feuiller les arbres, qui paraît un peu trop découpée, et les dessins de paysages de ce maître ne laisseraient, ce semble, rien à désirer.

ÉCOLE FRANÇAISE.

70. *Nicolas Poussin.*

L'on a un très-petit nombre de dessins finis du Poussin. Quand il dessinait, il ne songeait qu'à fixer ses idées, qui partaient avec tant d'abondance que

le même sujet lui fournissait sur-le-champ une infinité de pensées différentes. Un simple trait, quelquefois accompagné de quelques coups de lavis, lui suffisait pour exprimer avec netteté ce que son imagination avait conçu. Il ne recherchait alors ni la justesse du trait, ni la vérité des expressions, ni l'effet du clair-obscur. C'était le pinceau à la main qu'il étudiait les différentes parties de son tableau. Il était dans la persuasion que toute autre méthode n'était propre qu'à ralentir le génie et à rendre l'ouvrage languissant. Son raisonnement était bon pour de petits tableaux, et le Poussin en a fait très-peu de grands; mais si l'on ne voit point de ses académies, ni d'études de têtes et autres parties en grand, il ne faut pas en conclure qu'il méprisât l'étude de la nature. Personne, au contraire, ne l'a consultée plus souvent; l'on ne peut même lui reprocher d'avoir jamais rien fait de pratique : c'est pourquoi il suivait, par rapport au paysage, une méthode différente de celle qu'il tenait pour la figure. L'indispensable nécessité d'aller étudier sur le lieu le modèle, lui a fait dessiner un grand nombre de paysages d'après nature avec un soin infini. Non-seulement il devenait alors religieux observateur des formes, mais il avait encore une attention extrême à saisir des effets piquants de lumière, dont il faisait une application heureuse dans ses tableaux. Muni de ces études, il composait ensuite, dans son cabinet, ces beaux paysages où le spectateur se croit transporté dans l'ancienne Grèce et dans ces vallées

enchantées décrites par les poëtes, car le génie de M. Poussin était tout poétique. Les sujets les plus simples et les plus stériles devenaient, entre ses mains, intéressants. Dans les derniers jours de sa vie, qu'une main tremblante et appesantie lui refusait le service, le feu de son imagination n'était point encore éteint; cet habile peintre mettait au jour des idées magnifiques qui saisissent d'admiration, en même temps qu'elles causent une sorte de peine de les voir si mal exécutées.

71. *Claude Gellée, dit le Lorrain.*

De tous les paysagistes, Claude le Lorrain est celui qui a mis le plus d'air et de fraîcheur dans ses paysages. C'est par où il s'est distingué; car il n'a été heureux ni dans le choix des formes ni dans celui des sites, qui paraissent trop uniformes et trop répétés dans ses compositions. Ce défaut est une preuve de son peu de génie; mais comme il y suppléait par une connaissance parfaite de la partie de l'harmonie, ses dessins autant que ses tableaux, qui, quoiqu'un peu trop chargés d'ouvrage, font un grand effet, mériteront toujours une place distinguée dans les cabinets. Il en avait formé un volume pour son propre usage, dans lequel il avait rangé les dessins de tous les tableaux qu'il avait peints. Cette collection étant passée tout entière et sans aucun démembrement entre les mains de milord duc de Devon-

shire, on ne doit plus être surpris si les dessins de ce maître sont ri rares.

72. *Jacques Callot.*

L'on convient qu'il n'est pas possible de mettre plus d'esprit dans sa gravure que Callot en a mis dans la sienne. Il est pourtant vrai que ses dessins sont infiniment plus spirituels. Quoiqu'en petit, tout y est prononcé avec fermeté, et, l'on ne craint pas de le dire, savamment. C'était le fruit des bonnes études que cet habile artiste avait faites à Florence. Il y avait trouvé une manière dominante qui était trop chargée, mais qui convenait pour des sujets burlesques, tels que ceux qu'il représentait, et même pour des sujets où il entrait des modes. Ainsi, ce qui était un vice pour les peintres d'histoire de ce temps-là, devenait une manière propre et facile, en quelque sorte, pour Callot. Le grand dessin de la *Tentation de saint Antoine*... peut être regardé comme un des chefs-d'œuvre de ce maître.

73. *Charles Le Brun.*

Si M. Le Brun avait mis plus d'âme et de finesse dans ses dessins, s'il les eût assaisonnés de ce sel qui rend si piquants ceux des grands maîtres d'Italie, certainement il n'y aurait guère de plus beaux dessins que les siens ; car il mettait bien ensemble une figure. Il a un trait correct et pur ; ses

expressions sont vraies ; il entend parfaitement la science des groupes et la distribution du clair-obscur. L'on ne peut enfin désirer un plus beau génie. M. Le Brun, moins occupé, aurait peut-être encore produit de plus belles choses que celles qui ont décidé de sa réputation ; mais, ayant la direction générale de tous les ouvrages qui se faisaient pour un prince magnifique, sous l'empire duquel les arts fleurissaient, il ne lui était pas permis d'entrer dans tous les détails ; il fallait qu'il s'en reposât sur d'autres, et sa gloire en a souffert. Quoi qu'il en soit, un homme qui a produit les batailles d'Alexandre méritera, dans tous les temps, une première place dans la peinture.

74. *Eustache Le Sueur.*

M. Le Sueur, élevé dans l'école d'un excellent peintre, mais d'un très-grand praticien, sentit tout d'un coup où la manière de son maître le conduisait, et, sans autre secours que son heureux génie, il se fit lui-même une manière qui, plus sage, plus pure et plus élevée, approche tellement de celle de Raphaël, qu'on le prendrait moins pour le disciple de Vouet, que pour celui de ce peintre tout divin. Il y a eu, entre ces deux grands hommes, Raphaël et M. Le Sueur, une conformité parfaite. Tous deux respectaient le goût de l'antique et l'avaient pris pour modèle ; ils avaient la même idée du beau ; la même simplicité, la même noblesse régnaient dans

l'arrangement de leurs draperies. Les soins pour se rendre habiles n'ont pas été moindres chez l'un que chez l'autre. Si Raphaël a bien entendu l'architecture, s'il a été un observateur rigide des règles de la perspective, l'illustre Le Sueur n'y a pas été moins soumis. L'on voit encore, sur plusieurs de ses dessins, les échelles perspectives tracées, et toutes les opérations nécessaires pour poser chaque figure à la place qu'elle devait occuper dans son tableau. Par là et par toutes les études qu'il a faites d'après nature, l'on peut juger combien il était en garde contre lui-même, et combien il craignait de tomber dans une pratique vicieuse, dont il ne voyait que trop d'exemples sous ses yeux. Il semble que la mort, en enlevant Raphaël et M. Le Sueur presqu'au même âge, et dans le temps qu'ils commençaient à peine à paraître dans le monde, ait voulu rendre complet le parallèle de ces deux grands hommes, que nous avons ébauché.

75. *François Vandermeulen.*

Avant que de peindre les conquêtes de Louis XIV, M. Vandermeulen allait dessiner sur le lieu même les vues des places dont le roi s'était emparées, et les campagnes où s'étaient données les batailles. Il faisait ces dessins avec une grande précision, et l'on estime principalement ceux qu'il a colorés. La vérité y est amenée à un point qu'il semble qu'on ne peut rien désirer au delà.

76. *Raymond de La Fage.*

Il n'y eut jamais de vocation pour le dessin mieux marquée que celle de La Fage. Sans secours, sans maître, malgré ses parents, il résolut de se faire dessinateur, et, ce qui ne paraîtra presque pas croyable, il devint bientôt un dessinateur profond. Il n'avait eu jusqu'alors que son génie pour guide; il continua à étudier dans Rome sur les ouvrages des grands maîtres, et le dessin lui devint si familier, que, sans aucune préparation, il exécutait du premier coup tout ce que son imagination lui suggérait. On l'a vu commencer un dessin, qui devait être composé d'un très-grand nombre de figures, par un point qu'on lui avait marqué, et de là, cheminant toujours, couvrir en peu d'heures tout son papier de figures, qui formaient ensemble le sujet qu'on lui avait proposé. Il fit souvent cette épreuve en présence des maîtres de l'art, qui, surpris de sa facilité de dessiner, n'admiraient pas moins la science profonde qu'il mettait dans son dessin. Car La Fage savait parfaitement l'anatomie, et, tout praticien qu'il était, il formait toutes ses parties avec beaucoup de précision. Le plus souvent, il se contentait de dessiner ses figures au trait, sans aucune ombre. Lorsqu'il les voulait terminer davantage, et y ajouter du lavis, comme il n'entendait point la partie du clair-obscur, et que ce qui faisait valoir davantage ses dessins était la promptitude avec laquelle il les

exécutait, ces dessins finis devenaient froids et languissants, et ne faisaient aucun effet. Ceux où il réussissait le mieux étaient ordinairement ceux qui lui avaient le moins coûté, et presque toujours ceux qu'il avait faits dans le fort de l'ivresse. Il choisissait dans ces instants des sujets libres et des Bacchanales ; en quoi il ne suivait que trop un malheureux penchant qui le portait à la débauche. Ses admirateurs n'ont point fait difficulté de le comparer et même de le mettre au-dessus de Raphaël, de Michel-Ange et des Carraches. Cet éloge est outré; mais il faut cependant convenir que La Fage est un fier dessinateur, et qu'en cette partie, ses ouvrages méritent une place distinguée dans les cabinets.

III.

DESCRIPTION DE LA STATUE DE L'AMOUR DE BOUCHARDON[1], PAR MARIETTE.

Lettre à M.....

« J'ai vu, monsieur, la belle statue de l'Amour que M. Bouchardon vient d'exécuter en marbre pour le roi. L'idée avantageuse que je m'en étais faite sur des rapports confus, loin de diminuer à la vue de l'ouvrage, comme il arrive bien souvent, s'est trouvée tout d'un coup portée à un point d'admiration et de plaisir que je suis tenté de partager avec vous, puisque vous désespérez d'en pouvoir jamais jouir en entier, c'est-à-dire par vos propres yeux.

« L'objet du grand sculpteur a été de nous représenter l'Amour, qui, déjà vainqueur des dieux, entre autres de Mars et d'Hercule, s'est emparé de leurs armes, et prétend changer la massue de ce dernier en un arc formidable, qui ne trouve plus de cœur à l'épreuve. Voilà, dira-t-on, bien des choses exprimées

[1] Voyez p. 102.

à la fois, et on sait que la sculpture a peut-être encore moins d'avantage que la peinture, pour nous faire imaginer plus d'un moment, dans les actions qu'elle nous expose; mais vous allez juger de l'art et du génie avec lesquels l'auteur a vaincu cet obstacle.

« La figure de l'Amour, qui n'est plus un enfant jouant dans les bras de sa mère, est de cinq pieds de proportion et, par conséquent, de la force et de l'âge qu'on donne à l'amant de Psyché. Avec l'épée de Mars, qui est à ses pieds, entremêlée de copeaux, il a non-seulement dégrossi l'ouvrage, mais formé plus des deux tiers de son arc, dont il commence à essayer le ressort et l'élasticité. Pour s'assurer d'un plein succès, il ne lui reste que le bout et le gros nœud de la massue à rabattre. Il était absolument nécessaire que cette dernière partie de l'opération ne fût pas achevée, pour ne laisser aucun doute tant sur la matière qu'il emploie, que sur l'usage qu'il en veut faire. Vous concevez, monsieur, que, pour commencer à faire plier un arc de cette grandeur, et dont la partie inférieure est encore une masse informe, il faut employer bien de la force; et, comme c'est un dieu qui travaille, il est indispensable de lui conserver de la noblesse : il allonge sa main gauche, autant qu'il est possible à une figure debout, en force, et qui n'est, par conséquent, que médiocrement inclinée; et il appuie l'extrémité de ce même arc contre sa poitrine avec sa main droite, pour le faire courber. Ce mouvement produit un

balancement de figure des plus nobles, et d'autant plus heureux, qu'il ne paraît point recherché. Le soutien nécessaire au plus grand nombre des figures représentées debout, et dont l'art est ordinairement très-mal caché, se voit ici également heureux et bien trouvé; c'est un tronc de laurier qui repousse quelques branches chargées de feuilles, et sur lequel la peau du lion de Némée paraît jetée au hasard. Elle groupe à merveille, avec le casque et le bouclier de Mars appuyés contre ce même tronc. Les plumes de ce casque, qui sont légères et flottantes, font un contraste admirable avec le poil rude et la crinière du lion. Enfin les ailes de l'Amour, qui sont grandes et fortes et d'un goût différent, ont exigé une autre sorte de travail; il est si simple et si naturel, qu'on se plaît à jouir de ces différentes oppositions : elles ne font aucun tort, quelque riches qu'elles puissent être, à la figure même; et ces accessoires ne sont plus qu'un bel épisode heureusement placé dans un beau poëme. On voit sur le terrain semé de fleurs la corde destinée à tendre l'arc, d'abord qu'il sera fini. Ainsi, comme je vous l'ai déjà observé, monsieur, nul doute sur le genre de l'opération, sur la nature du travail, sur les motifs de l'entreprise, sur la manière dont elle est exécutée, et sur l'effet que l'on doit s'en promettre. Examinons à présent la figure elle-même.

« L'Amour est nu, comme on le représente ordinairement; l'air de tête est noble sans affectation, le sourire est délicat sans le moindre soupçon de gri-

mace, et la malignité de son regard n'est point chargée; elle annonce le plein succès de son opération, et fait penser aux suites qu'elle doit avoir. Ses cheveux, naturellement annelés et renoués à l'antique par un simple ruban, ont leurs masses distinctes, et sont facilement travaillés; le col est parfaitement uni à la tête et aux épaules; le carquois est noblement placé sur le dos; et le cordon qui le tient suspendu ne cache ni n'interrompt le jeu d'aucune des parties qu'il recouvre. Les oreilles, les pieds, les mains et les genoux sont enfin d'un goût exquis. Voilà, monsieur, quelle est la composition de cette belle statue; à l'égard du travail, c'est la chair même, touchée sans aucune manière, laissant voir toute l'expression de la peau et toute la justesse des muscles et des attachements.

« La nécessité d'exprimer la jeunesse n'a pas été sans doute une des moindres difficultés que l'auteur ait rencontrées dans cet ouvrage. Obligé de rendre cet âge où la nature, n'ayant pas encore pris toute sa croissance, s'établit sur des parties qu'elle augmente et fortifie les premières, et qui doivent se trouver proportionnées dans l'âge viril, il devait encore conserver l'idée de la beauté au milieu d'une maigreur, ou plutôt d'un défaut d'embonpoint nécessaire pour exprimer l'adolescence : il ne fallait pas cependant oublier que l'on représentait un dieu, et quel dieu encore! Les proportions de cet âge étaient difficiles à trouver; il fallait les saisir sur différents modèles, qui, dans les circonstances, présentent plus

la charge qu'on doit éviter, que l'exemple à suivre; l'auteur se trouvait privé de la ressource ordinaire des belles proportions que l'antique nous fournit dans l'Hercule, dans l'Apollon, dans la Vénus, dans l'Antinoüs, etc. Toutes ces figures sont d'un âge formé, et, par là, ne lui offraient aucun secours pour les détails de celle dont je vous entretiens. Il se trouverait donc des cas, me dites-vous, monsieur, où la connaissance et l'étude de l'antique deviendraient inutiles! Ce qui démentirait ce que je vous ai dit si souvent de leur utilité. Non, monsieur, je ne me contredis point : cette étude servira toujours et dans tous les cas aux artistes qui voudront exceller. Non-seulement elle apprend à lire, à saisir la nature et à la rendre dans ce qu'elle a de plus grand; mais elle met seule en état d'exécuter tous les sujets. L'ouvrage qui fait le sujet de cette lettre en est une bonne preuve; et sans m'engager dans une grande discussion sur les chefs-d'œuvre de l'antiquité, je me contenterai de vous observer que Puget, le Bernin, Michel-Ange même, et quelques autres modernes illustres, nous ont laissé de grands exemples pour l'expression de la chair et de la peau; et que M. Bouchardon, attentif à recueillir le fruit de ces excellents modèles, ne s'est jamais écarté de la route que nous ont tracée les illustres modernes et les anciens sculpteurs grecs, qui ont consulté principalement la nature : elle sera toujours la maîtresse commune de tous les grands artistes passés, présents et à venir. C'est aussi par cette raison que l'auteur ne s'est

point assujetti aux proportions du jeune Olympe que l'antique nous présente, et qui sont les mêmes que celles de son Amour : il a exécuté ce qu'il a vu, et nous fait sentir en même temps les méditations qu'il a faites sur le grand art de la sculpture. »

« A Paris, le 31 mai 1750.

IV.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE Mme DE POMPADOUR,

D'après le portefeuille qui existe à la Bibliothèque impériale, cabinet des estampes, A D-7 a.

L'œuvre de madame de Pompadour est précédé de son portrait gravé, d'après Boucher, à la manière noire, par James Watson. La marquise est à mi-corps, vue de trois quarts, tournée de gauche à droite. Les cheveux, relevés au-dessus du front, paraissent retomber en arrière : ils sont ornés d'un nœud de perles fines. La physionomie n'est pas très-régulière : les yeux sont vifs, grands et bien fendus, le nez un peu gros, à la Roxelane ; la bouche, relevée aux deux extrémités, annonce la finesse. La favorite est en négligé du matin : une agrafe-camée, représentant Louis XV, d'après Guay, attache et retient sa robe, et laisse à découvert le col et le commencement de la gorge. — Tout ce portrait respire l'intelligence et en même temps la grâce et la bonté. La gravure, à la manière noire, en est fine et bien fondue.

1. Deux enfants, un petit garçon et une petite fille, buvant à la même tasse ; un chat les regarde.

— Eau-forte un peu ombrée. — Signé *Pompadour sculps.*, 1751.

2. Un enfant assis, tenant un bâton : eau-forte moins ombrée. — Même signature et même date.

3. Un enfant faisant des bulles de savon. — *Ib., ibid.* Ces eaux-fortes accusent de la facilité de dessin.

4. La naissance de l'Amour : dans le haut, un génie ailé semble éclairer le monde.

5. L'éducation de l'Amour; il joue avec des guirlandes de fleurs à côté de sa mère.

6. L'Amour recevant de sa mère une grappe de raisin.

Ces trois gravures sont des eaux-fortes très-fines, retouchées au burin, et d'une exécution fort délicate. Peut-être veulent-elles représenter la naissance et l'éducation d'Hercule. Je les crois faites d'après Boucher : c'est bien son genre et sa manière.

Suite d'estampes gravées par madame la marquise de Pompadour, d'après les pierres gravées de Guay, graveur du Roi.

Un frontispice, servant de titre à ce recueil et portant l'inscription qu'on vient de lire, soutenu par deux amours ou génies ailés, qui le suspendent à une colonne avec des guirlandes de fleurs. Au bas, un enfant tenant une loupe examine des pierres gravées et des médailles tirées d'un petit médailler ; sur le premier plan un buste renversé, une palette

et des pinceaux, un burin, plus loin des livres; le tout délicatement gravé à l'eau-forte, retouchée au burin.

1. Louis XV, d'après une pierre gravée, sardoine-onyx de trois couleurs, par Guay. Ce prince, placé au milieu d'un médaillon, entouré d'une couronne de lauriers, est représenté en empereur romain. —Eau-forte retouchée au burin; au bas : *Pompadour sculps. — Guay del.*

2. Le triomphe de Fontenoy. — Louis XV, en empereur romain, debout dans un quadrige, couronné par une Victoire ailée qui tient une palme, ayant à sa droite le Dauphin, son fils. — Cornaline gravée par Guay. — Au bas, *Vien del., Pompadour sculps.* Eau-forte retouchée, très-fine et très-délicate. — Cette gravure sert de frontispice au *Traité des pierres gravées* de Mariette.

3. Deux têtes de femmes, dont l'une, celle de droite, semble être le portrait, de profil, de madame de Pompadour. — Elles sont dos à dos. Sardoine-onyx. — *Dessiné par Boucher.*

4. Préliminaires de la paix de 1748. — Louis XV, en empereur romain, tenant de la main gauche une massue renversée, reçoit de Minerve une branche d'olivier, tandis que la Victoire ou la Gloire semble en vain l'attirer en lui montrant une couronne. — *Dessiné par Vien.*

5. Tête de Louis XV. — *Dessiné par Guay.*

6. Apollon couronnant le Génie de la Peinture. — *Dessiné par Vien.*

7. Tête d'homme à la manière antique. — *Dessiné par Vien.*

8. Minerve, bienfaitrice et protectrice de la gravure en pierres précieuses. — Madame de Pompadour, sous les traits de Minerve, casquée et s'appuyant sur sa lance, dépose un bouquet de fleurs sur l'établi où est placé le touret du graveur en pierres fines. — Sur le second plan, un génie soulève un écusson représentant ses armoiries, trois tours en champ de gueules. — *Dessiné par Vien.*

9. Tête de jeune homme à l'antique. — *Vien del.*

10. Actions de grâces pour le rétablissement de la santé de M. le Dauphin, 1752. — La France offre un sacrifice à la déesse de la santé (Hygie).

11. Portrait de jeune homme, à l'antique, faisant pendant au nº 9.

12. Vœu de la France pour le rétablissement de la santé de monseigneur le Dauphin, 1752. — *Dessiné par Vien.*

13. Tête de femme, à l'antique. — *Id.*

14. Victoire de Lawfelt. — Une Victoire, foulant aux pieds les drapeaux ennemis.

15. Tête d'homme, ceinte de lauriers. — *Dessiné par Vien.*

16. L'Amitié. — Une femme (madame de Pompadour), les bras, les jambes nus, à ses pieds un masque, appuie sa main droite, dans laquelle elle présente une offrande, sur un fût de colonne entourée d'une guirlande de fleurs, tandis qu'elle se

tient de la main gauche à un petit arbre à l'entour duquel serpente un cep de vigne. A gauche est écrit : « *Longè et propè* : —à droite : *mors et vita* ; » au bas, 1753, *Boucher del.*

17. Le génie de la musique. — Enfant assis tenant de la main gauche un cahier de musique et de la droite un crayon. — *Boucher del.*

18. Portrait d'un guerrier couronné de lauriers. (Peut-être Henri IV.) — *Dessiné par Guay.*

19. Génie de la poésie. — Un génie ailé, une flamme au front, est emporté au milieu des airs par un nuage fumant : une lyre et d'autres attributs de la poésie sont à ses côtés. — *Dessiné par Vien.*

20. Portrait de femme, tenant de la main droite la draperie qui lui couvre le sein, et paraissant dire avec son index levé : *Noli me tangere.* — *Dessiné par Guay.*

21. L'Amour jouant de l'hautbois (*sic*) champêtre. — *Dessiné par Guay.*

22. Tête imitant l'antique. — *Dessiné par Guay.*

23. Vase imitant ou d'après l'antique. — Une tête de satyre à la base; sur la vasque un petit Silène à cheval sur une chèvre, soutenu par un jeune satyre : les anses sont formées de deux serpents dont les têtes sont fixées au col du vase. — *Dessiné par Guay.*

24. Portrait d'homme un peu chauve. — *Dessiné par Vien.*

25. Les armes de M. de Calvière. — *Dessiné par Boucher.*

26. Une tête d'Isis, ou de philosophe grec, d'après l'antique. — *Dessiné par Guay.*

27. L'Amour et l'Ame. — Un génie ailé debout, étend les bras vers un papillon qu'il cherche à saisir : au bas, l'arc et le carquois de l'Amour; à côté un autel sur lequel brûle le feu sacré. — *Dessiné par Boucher.*

28. Une tête de satyre. — *Dessiné par Vien.*

29. Léda jouant avec le cygne. — Elle est nue, les jambes dans l'eau ; les formes sont arrondies. — *Dessiné par Boucher.*

30. Portrait d'homme. — *Dessiné par Vien.*

31. L'Amour cultivant un mirthe (*sic*). — *Dessiné par Boucher.*

32. Portrait d'un prélat (du prince Louis de Rohan-Guéméné), de l'Académie française. — *Dessiné par Vien.*

33. L'Amour ayant désarmé les dieux, présente la couronne à son hérault (*sic*). — *Dessiné par Boucher.*

34. Portrait de Jacquot, tambour-major du régiment du Roi, 1753. — *Dessiné par Guay.*

35. Bacchus enfant. Il mord dans une grappe de raisin. — *Dessiné par Boucher.*

36. Portrait de jeune homme. — *Dessiné par Vien.*

37. Enlèvement de Déjanire. Un centaure sur un rocher, saisit Déjanire et la force à s'asseoir sur sa croupe. — *Dessiné par Vien.*

38. Génie militaire. — Un génie appuyé sur un fût de colonne, à ses pieds une massue; devant lui des canons, des étendards, l'écusson aux trois fleurs de lis. — Au bas est écrit *Pompadour f.* — *Dessiné par Boucher.*

39. Offrande au dieu Terme. — L'Amour lui offre des fleurs. — *Id.*

40. Génie de la musique, en bas-relief. — Au bas: *Pompadour f.* — *Dessiné par Boucher.*

41. L'Amour sacrifiant à l'Amitié. — (Madame de Pompadour offre son cœur à l'Amour). — *Dessiné par Boucher.*

42. La fidèle amitié. — Une femme à moitié nue, tenant une guirlande de fleurs; à ses pieds un masque, à côté un chien la regarde. Au bas est écrit *Pompadour f.* — *Dessiné par Boucher.*

43. L'Amour et l'Amitié. — La même femme, à demi-vêtue, enlacée par l'Amour d'une guirlande de fleurs; à ses pieds un masque. — *Fait par Guay, dessiné par Boucher.*

44. Temple de l'Amitié. — Deux colonnes d'ordre dorique, entourées de guirlandes de fleurs, soutiennent un entablement sur le fronton duquel est une tour, armes de Pompadour : un médaillon entre les colonnes présente le chiffre L.-P. — Au bas, 1753. — *Dessiné par Boucher.*

45. L'Amour décochant ses traits. — *Dessiné par Boucher.*

46. Trophée de jardinier. — Arrosoir, bêche, etc. (On sait que Mme de Pompadour s'était fait peindre

en jardinière, au château de Bellevue, *par C. Vanloo*).

47. Prêtre égyptien. — *Dessiné par Boucher.*

48. L'Amour. — Il est debout et regarde deux colombes : derrière, un coq se tient perché sur son carquois. — *Dessiné par Boucher.*

49. Un chien de chasse braque. — *Id.*

50. L'Amour présentant un bouquet. — *Id.*

51. Cachet du Roi. — 1755. — La France, appuyée sur l'écusson aux trois fleurs de lis. — *Id.*

52. L'Amour se tranquillisant sur le règne de la Justice. — Il est assis, jouant du hautbois, appuyé sur un porte-balance. — *Id.*

53. Naissance de Mgr le duc de Bourgogne. — 1751. — *Id.*

54. Alliance de l'Autriche et de la France. — 1756. — *Id.*

55. Portraits de Mgr le Dauphin et de Mme la Dauphine. — 1758. — *Id.*

56. Victoire de Lutzelberg. — 10 octobre 1758. — *Id.*

57. Génie de la France. — Le 10 octobre 1758. — *Id.*

58. Culture des lauriers. — Un enfant nu, agenouillé, ayant sur son épaule gauche un croissant, arrange les feuilles d'un laurier placé dans une caisse, sur l'un des côtés de laquelle on voit une tour, armes de Mme de Pompadour. — *Id.*

59. Un chien, king-Charles. — *Id.*

60. L'Amour assis, retenant une colombe. — *Id.*

61. Un petit chien, dans sa toilette. — *Id.*

62. Jardinier cherchant de l'eau. — C'est un enfant nu tenant une petite cloche suspendue au-dessus d'une fleur. — *Id.*

63. Génie de la musique. — Un enfant nu, assis, jouant de la lyre. — *Id.*

V.

LETTRES EXTRAITES DE LA CORRESPONDANCE DE MARIETTE.

Mariette au chevalier Gaburri[1].

Paris, 24 mai 1732[2].

J'ai tant de remercîments à vous faire, et en même temps de si grandes excuses de ne vous avoir donné jusqu'ici aucun témoignage de ma reconnaissance, que je ne sais par où commencer. Je m'en tiens aux remercîments, ayant confiance dans la manière si bienveillante avec laquelle vous m'avez traité, et je me reconnais tellement votre obligé, que je ne puis écouter que ce que me dicte la reconnaissance. Je ne vous dirai donc pas que je me trouve dans une situation telle, que les affaires de commerce ne me laissent pas toujours les heures de repos que je voudrais donner à ce qui me fait le plus de plaisir, et que je suis détourné presque continuellement de pouvoir penser à moi-même. Je lais-

[1] Recueil de Bottari, t. II, p. 277, n° XCII.

[2] Cette date n'est pas indiquée sur la lettre de Mariette; mais elle résulte de la réponse de Gaburri, que nous donnons ci-après.

serai tout cela, étant persuadé que vous en êtes convaincu, et je m'empresse de reconnaître combien je vous suis obligé des soins que vous voulez bien prendre pour satisfaire ma curiosité.

J'ai reçu, dans le mois de juin dernier, le paquet d'estampes que m'a rapporté M. Marc Cardinali, et j'avais reçu auparavant votre lettre, du 11 mai, qui m'en donnait avis. Depuis, j'en ai reçu d'autres; mais, pour répondre par ordre, je commencerai par celle-là. Les estampes des statues et des pierres gravées du grand-duc, ont plu extrêmement à nos amateurs, mais surtout celles des pierres gravées; et l'on ne peut que désirer que cette publication soit continuée aussi bien. Les trois gravures de la Vénus (de Médicis), du fameux Bacchus (de Michel-Ange), et du groupe d'Amour et Psyché n'ont pas réuni autant de suffrages. Ce n'est pas qu'elles ne soient ni belles, ni bien exécutées; et, pour ma part, la Psyché et le Bacchus m'ont beaucoup satisfait; mais il serait à désirer que la gravure fût plus légère et plus franche, et, en un mot, plus pure et moins fatiguée. Je sais bien que le graveur a voulu leur donner de la vivacité; mais il est tombé dans le trivial, défaut qu'il faut surtout éviter. Un critique, plus difficile que les autres, a craint qu'il ne se soit glissé un peu de manière dans le dessin, que les figures n'aient pas été tenues assez sveltes, et qu'il n'y ait pas toute cette facilité de contour qui est si remarquable chez les anciens. Voilà tout ce que l'œil d'un critique sévère a trouvé à dire sur ces estampes

du Museo Fiorentino, sur lesquelles vous vouliez connaître le jugement des amateurs parisiens. J'aurais voulu les montrer à un plus grand nombre de personnes; mais, dans ce moment, tout le monde est à la campagne. Je ne les ai même pas fait voir à M. Crozat, qui, depuis cinq ou six mois, se trouve à sa terre, d'où il ne doit revenir que dans un mois. Je n'ai pas mieux réussi à recueillir des souscriptions, parce que M. de La Fage, qui était décidé à souscrire, est mort presque subitement depuis qu'il a vu ces estampes. Quelques personnes ont trouvé le prix trop élevé; d'autres avaient souscrit par l'entremise de M. l'abbé Franchini. Je suis tenté de souscrire aux deux volumes, et c'est aussi le désir de M. le comte de Caylus, qui vous fait mille compliments; mais je ne sais comment faire passer les fonds à Florence, et ensuite comment faire venir ces deux volumes, lorsqu'ils seront imprimés. Je vous prie de m'en indiquer le moyen. Il se pourrait que je n'arrivasse plus à temps pour souscrire, si la condition de ne tirer que trois cents exemplaires est maintenue; il est vrai que c'est une formule dont on use souvent, mais qu'on n'observe pas toujours.

J'ai eu, par le moyen du prince Eugène, les quatre gravures des tableaux du grand-duc, qui me manquaient; mais je ne vous en suis pas moins reconnaissant pour les quatre que vous m'avez envoyées.

J'ai reçu la gravure du dessin que vous avez de Gio. di San Giovani. Elle est exécutée avec beau-

coup d'esprit[1], et elle m'a fait désirer ardemment celles que le même peintre a gravées d'après Andrea del Sarto. Puisque je me suis mis à parler de cet artiste, il (Zucherelli) devrait bien graver le beau dessin original du même Andrea, que vous me dites se trouver dans la chambre à coucher de Son Altesse Royale, et qui est la première pensée de la fameuse peinture à fresque qui se trouve hors la porte à *Pinti*, laquelle je ne sache pas avoir jamais été gravée. Il y aurait aussi une *Piété*, peinte dans le noviciat de la Sainte-Annonciade; et, dans le jardin du même couvent, il y a deux compositions qui représentent la Parabole du Vigneron, desquelles une seule a été gravée et mal. Ces fresques et les autres compositions d'Andrea, qui sont dispersées de côté et d'autre à Florence, mériteraient d'être gravées. Ici, on connaît à peine son mérite, et cependant il peut aller de pair avec Raphaël, et cela parce que ses tableaux sont très-rares, et parce qu'on n'a rien de bien gravé d'après lui. Mon père, qui a réuni toutes les estampes exécutées d'après ses œuvres, n'en a pas une qu'il puisse montrer; il a été tellement négligé par les graveurs, que la plus petite estampe d'Agostino Veneziano est la seule qu'il ait exécutée d'après ce peintre. Puisque nous sommes à parler de lui, tous les auteurs de sa vie le font naître en 1478, et mourir, suivant son épitaphe, en 1530, à quarante-deux ans. Il y a là une erreur manifeste; car, si les

[1] Par le peintre Franceschо Zucherelli.

dates sont exactes, il est mort à cinquante-deux ans. Je vous prie de m'éclaircir ce point, s'il est possible.

La gravure d'un bas-relief de Michel-Ange, que vous m'avez envoyée, est d'un grand goût. Sans aucun doute, ce grand homme l'avait commencée pour mettre sur la porte de la forteresse de San-Miniato, comme ornement, lorsqu'il fut chargé d'en faire les fortifications. Je serais bien aise d'avoir aussi la gravure d'un autre de ses bas-reliefs, dont il est fait mention dans sa vie, qui représente le combat des Centaures, et qui se trouve chez M. le sénateur Buonarotti; mais je ne me rappelle pas si je l'ai vu, lorsque j'ai été présenter mes hommages à ce seigneur.

Mon père étant extrêmement curieux de portraits, les deux de Lorenzo Lippi lui ont été très-agréables; il vous sera très-obligé, lorsqu'il s'en publiera quelques-uns à Florence, de quelque personnage que ce soit, si vous voulez bien lui en procurer une ou deux épreuves, qu'il vous remboursera de suite.

Voulez-vous me faire la grâce de me dire en quoi consiste la réimpression du *Riposo del Borghini*. Je suis d'autant plus curieux de l'apprendre, que vous m'avez écrit qu'elle se fait sous vos yeux. Y aura-t-il quelque changement, quelque addition? Dans quel format, et à quel prix? Ces renseignements m'ont été demandés par un ami.

Les quatre portraits dessinés par le Baldinucci, que vous me dites avoir, sont, sans doute, une chose

toute particulière. Y en a-t-il aucun de peintres?

Je regrette de n'avoir pas encore eu dans les mains la gravure d'Édelinck, exécutée d'après la peinture de Léonard (de Vinci, — *la Cène*). Comme c'est une des plus petites de ses œuvres, qu'il l'a faite dans sa jeunesse, avant de venir en France, on ne l'a pas beaucoup recherchée, et aujourd'hui que l'on ignore ce que la planche est devenue, on trouve difficilement la gravure. J'ai le livre des dessins de Léonard, que Cooper a publié, considérez-le déjà comme vous appartenant, car je vous l'enverrai à la première occasion. Il est très-rare ici, il est également difficile à trouver en Angleterre, et je suis heureux de l'avoir rencontré, parce qu'il devra vous plaire. Depuis que les Anglais ont emporté toutes les gravures de Hollar qu'ils ont pu trouver, elles sont devenues très-rares : bien que mon père en ait un beau livre, il lui en manque la moitié, et surtout de celles que ce maître a gravées d'après Léonard. Il en a quelques doubles, et il vous les cédera volontiers. J'ai mis ensemble un assortiment d'estampes gravées par M. le comte de Caylus, d'après des dessins des premiers maîtres; je vous les adresserai aussitôt que vous m'aurez indiqué par quelle voie il faut vous les envoyer. C'est un homme très-aimable, que vous auriez beaucoup de plaisir à connaître. Il n'a d'autre satisfaction que d'obliger. Mais, autant il estime les autres, autant il fait peu de cas de ses productions. Il serait difficile d'obtenir de lui tout ce qu'il a gravé, parce que c'est à peine, si, aujour-

d'hui, il en a conservé une épreuve. Je n'ai pu parvenir à rassembler ce que je vous ai envoyé de lui, qu'en m'y prenant à temps. Il n'est pas très-satisfait de la Cène de Notre-Seigneur, qu'il a gravée d'après la peinture de Léonard ; c'est pourquoi il ne peut se résoudre à vous en envoyer une épreuve : mais il veut la refaire, et alors je penserai à vous en procurer une. Il y a ici une personne qui me flatte de me communiquer une suite de dessins du même Léonard, dans le goût de ceux que ledit comte a gravés, et qu'il vous a envoyés. L'amateur qui m'a fait cette courtoisie reste en Hollande, et m'assure que sa collection est au moins de cent vingt dessins, tous en bon état et originaux. Si cela réussit, comme je l'espère, M. le comte les gravera, et j'aurai l'honneur de vous en envoyer les estampes, en reconnaissance de tant de vos services.

Lorsque j'aurai reçu les gravures de *Stefanino* (della Bella), que vous avez bien voulu m'envoyer, je vous en donnerai avis, et, dès maintenant, je vous prie d'en recevoir mes remercîments. Mais vous m'auriez fait un autre plaisir, si vous m'eussiez écrit ce que vous avez dépensé, afin que je pusse vous rembourser. De grâce, mandez-le-moi dans votre première lettre ; autrement, vous m'empêcherez d'en user avec vous avec la même liberté, pour les autres choses pour lesquelles j'aurai besoin de vous à l'avenir ; car vous pouvez bien croire que cette fois ne sera pas la dernière, où j'aurai recours à vous. Je me recommande toujours à vous pour les

autres gravures de Stefanino, que vous ne m'avez pas encore trouvées. Je verrais avec plaisir les autres ouvrages de cet excellent maître, pour compléter celles que mon père conserve dans son cabinet, dans lequel il se trouve des estampes d'autant plus précieuses, que La Belle les fit exprès pour mon aïeul; et j'ai entendu dire qu'il habitait notre maison. Ce qu'il y a de certain, c'est que, à son départ pour l'Italie, il nous laissa, comme témoignage de son attachement, un de ses dessins les plus parfaits; c'est celui de l'entrée de l'ambassadeur de Pologne à Rome, et nous l'avons toujours conservé dans notre famille, avec toute l'estime qu'il mérite. Il peut se faire, si une circonstance se réalise, que nous fassions acquisition d'une nombreuse collection de ses dessins. Je le désire de cœur; parce que, sans excepter Callot, il me plaît mieux que tous ceux qui ont gravé en petit. Le Baldinucci a écrit sa vie dans tous ses détails; mais il s'y est glissé beaucoup d'erreurs. Comme je pense à écrire l'histoire de l'art de la gravure, et les vies des plus illustres graveurs, j'éprouverais un véritable plaisir à composer celle de Stefanino, avec toutes ses particularités; et j'ai déjà des matériaux pour y travailler. Pourrais-je trouver quelques secours à Florence? et pourriez-vous me donner quelques renseignements qui ne se trouvassent pas dans Baldinucci? Avant tout, je voudrais savoir l'année où il vint en France, et en quoi consiste la collection que le grand-duc possède de ses dessins, afin d'en faire mention dans sa vie, et

encore autre chose que je vous demande la liberté de réclamer de votre obligeance. Je voudrais aussi avoir de vous quelque lumière sur l'invention de la gravure ; si elle est née à Florence par le moyen de Maso di Finiguerra ; parce que ce qu'en dit Vasari ne me paraît pas bien prouvé, puisqu'on voit les gravures des vieux maîtres allemands avec des dates antérieures à toutes les estampes gravées en Italie, au moins à celles que j'ai vues. A vrai dire, je n'en ai pas encore vu dudit Maso, ni de Baccio Baldini. J'en ai vu deux ou trois du Pollaiuolo, et beaucoup d'Andrea Mantegna. Il faudrait en voir de ce Maso pour décider qui en a été l'inventeur. Quant à présent, j'ai une forte prévention contre lui. Faites-moi donc le plaisir de me dire si vous avez vu quelques-unes de ses gravures ; car il est impossible qu'il ne s'en trouve pas à Florence, où il a travaillé. Je ne comprends point le passage de Vasari, dans lequel il raconte la manière dont se découvrit ce nouveau secret. Vous m'obligerez beaucoup si vous m'aidez à éclaircir cet endroit de son livre. Vous connaissez sans doute une belle estampe en travers, gravée par le Buonasone, qui représente la naissance de saint Jean-Baptiste. On lit au-dessous : *Jacobus Florentinus invenit.* On ne sait quel est ce peintre de premier ordre ; et je suppose que ce pourrait bien être le Pontormo. Je ne sais si je m'abuse, et si cette estampe est exécutée d'après un tableau connu du public. — Autre doute : Martin Rota a gravé une estampe en travers, qui représente le massacre des

innocents; elle n'est ni rare, ni bien exécutée; toutefois, on voit qu'elle vient de l'école florentine : serait-elle du Bronzino? Le même Rota a gravé un Apollon, qui écorche Marsias, et une femme ailée qui tient le portrait du duc Alexandre de Médicis et de Cosme Ier. Sauriez-vous de quel auteur il l'a prise? Je croirais volontiers que c'est d'après un peintre florentin. Je voudrais savoir si, à Florence, ces deux gravures sont attribuées à Martin Rota; car j'en doute. Il y a une Descente de croix, imprimée en hauteur, gravée par Énéa Vico; au bas, on voit un prophète avec un livre où se lit la généalogie de Jésus-Christ. Voulez-vous me faire la grâce de me dire le nom du peintre florentin, qui en est l'auteur, si vous le savez? A Florence, fait-on la distinction entre les estampes gravées par Marc et par Silvestre de Ravenne? Pour moi, je doute que ce Silvestre de Ravenne, graveur, y soit jamais allé. Parmi les tableaux du grand-duc, il y a un portrait fait par le Titien, d'un homme en pied, vêtu d'un habit court, et qui se trouve dans le recueil que ce prince a fait graver. On me dit que c'est un personnage de la famille Minorbatti. Je désirerais en savoir le nom. — Je vous ai demandé les batailles et les compositions concernant la maison Médicis, gravées par Callot; je vous le rappelle aujourd'hui. Il y a de ces gravures de Callot qui se vendent chez Cartini et Franchini. Je voudrais savoir si elles sont tirées des tableaux de Matteo Rosselli et de Bernardino Puccetti. Je désirerais que vous me fissiez connaître l'ar-

tiste qui poursuit la gravure des ouvrages de ces maîtres, et que vous voulussiez bien noter, lorsque vous enverrez les estampes, où se trouvent les tableaux. Mon père a fait graver pour la ville de Paris un ouvrage semblable à celui de M. Ferdinando Ruggieri : il a fait relever exactement le plan, la hauteur et le profil de tous les beaux édifices de cette capitale, qui forment trois gros volumes grand in-folio. Penseriez-vous que M. Ruggieri consentirait à échanger son ouvrage contre le nôtre? Ce serait le moyen de faire que son ouvrage fût connu dans ce pays. Je suis bien aise que vous ayez retiré les dessins d'architecture tirés des œuvres du Buonarotti, qui vous ont donné tant de tablature. Si vous vous décidez à les faire imprimer, ce sera une belle œuvre. — Je n'ai pas encore entendu parler de la découverte des dessins de Léonard de Vinci, que l'on a faite chez l'empereur, selon ce que dit le baron de Stosch. J'en ai écrit à Vienne à M. Bertoli, et je vous communiquerai la réponse. J'ai appris avec plaisir que l'on avait imprimé à Naples la vie de Benvenuto Cellini, et j'ai écrit à M. Ulcughels pour qu'il m'en procure un exemplaire, car j'ai une passion violente pour cette espèce de livres, bien que j'en possède une bien écrite. Je vous l'ai dit, j'en ai une nombreuse collection; mais vous m'épouvantez, en m'écrivant que la vôtre monte à sept cents volumes. Est-ce véritablement possible? Mais je suis autant persuadé de votre sincérité que de la beauté des objets que vous possédez. — Il faut rendre justice à Crozat. Il a tou-

jours, autant que je l'ai appris, apprécié votre cabinet; mais il ne se laisse pas aller à s'en rapporter à de faux bruits. Au contraire, Bury a toujours parlé de vos collections avec grande estime, comme on le doit. En me faisant la note de tous les tableaux et des peintures d'Andrea del Sarto, qui sont à Florence, vous me faites venir, comme on dit, l'eau à la bouche. Mais il faut se contenter de l'imaginatiou, parce qu'il n'y a pas apparence de les voir gravés de sitôt. J'ai appris que vous aviez envoyé à Hambourg quelques dessins des plus beaux tableaux de Florence pour les faire graver : mais je ne crois pas qu'ils le soient. Informez-moi, je vous prie, s'il en a été gravé quelques-uns. Tout le monde pense comme vous de l'ouvrage que M. Crozat a publié. Avec toute sa bonne volonté, il lui est arrivé, comme à beaucoup d'autres, de ne pas avoir satisfait le public, comme il se l'était imaginé. J'aurais là-dessus beaucoup de choses à vous dire. — Le petit paysage que vous me signalez pourrait bien être plutôt d'André del Sarto que de Raphaël. Ce sont là de ces dessins sur lesquels il est fort difficile de porter un jugement, à moins d'être sur les lieux, et l'on ne doit en parler que par conjecture. Derrière ce dessin, il y en avait un autre de la même main que je me suis amusé à graver. Si vous êtes curieux de le voir, je vous en enverrai une épreuve, et cela seulement comme un délassement, autrement, je ne voudrais pas vous l'offrir.

Le célèbre Benoît Audran est celui qui a gravé les

deux estampes du David qui tue Goliath, d'après le tableau peint des deux côtés, qui fut donné au Roi par Mgr *del Giudice*. Mais ce tableau n'a jamais été de Michel-Ange; tout au plus a-t-il été tiré d'un de ses dessins, et encore j'en doute. Il ne sera pas difficile de vous procurer une épreuve de ces deux estampes qui se vendent dans le commerce, et coûtent, à ce que je crois, quatre pauls chacune. Il sera difficile de réunir vingt-quatre portraits, en grand, gravés par Nanteuil et Masson; mais nous avons encore d'autres graveurs habiles qui en ont fait, et je mettrai tous mes soins à vous en procurer le plus que je pourrai. Je désirerais pouvoir servir M. Giuseppe Bencini, votre ami; mais il faudrait être initié au goût de la musique et avoir accès près de ceux qui la cultivent; par malheur, ces deux conditions me manquent. La musique ne m'a jamais fait éprouver qu'un très-médiocre plaisir. Je n'ai pas laissé d'en parler au comte de Caylus; mais il est parti pour l'Angleterre, outre que cette saison n'est pas la saison favorable. J'ai fait vos compliments à M. Natoire, qui est un très-habile graveur, et à M. Chubert, qui est enfin arrivé à Paris en bonne santé, et ils m'ont chargé de vous remercier.

En ce moment, il vient de passer entre les mains de mon père une gravure sur bois qui représente deux femmes nues, qui prennent de l'eau dans un vase pour se baigner. Je n'ai jamais vu chose plus belle, et je suis porté à croire qu'elle a été dessinée par Michel-Ange lui-même. C'est une estampe

unique, qui m'a tellement étonné, que je n'ai pu m'empêcher de vous en parler. —Le pavé de Sienne (de la cathédrale), gravé en clair-obscur par Andrea Andreani, serait-il difficile à trouver à Florence? Mais je le voudrais bien conservé.

Je vous envoie la note des livres demandés par votre lettre, que l'on pourra trouver à Paris, avec les prix auxquels ils pourront monter. Il n'y a pas lieu de chercher ici les autres. Il m'en manque aussi quelques-uns, et je vous en adresse la note, afin que vous voyez si vous pouvez me les trouver.

Mais c'est trop abuser de votre complaisance, et non-seulement je vous aurai ennuyé avec tous ces détails si étendus, je crains en outre de ne pas m'être fait suffisamment comprendre, vu le peu d'ordre qu'il y a dans cette lettre. Je vous en demande mille pardons, et soyez persuadé que personne n'a plus de considération que moi, qui suis, etc...

Note des livres que vous désirez, et qui pourront se trouver à Paris, avec leurs prix à peu près :

Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, par Chambray, etc. Paris, 1702. Mais la bonne édition est celle de 1650, et elle est fort estimée, parce que les planches furent retouchées après cette édition. La bonne peut valoir 4 écus.

L'art de nager. 1696; in-12. — 5 pauls.

Des Proportions du corps humain mesurées sur les statues antiques, par Audran. In-folio. — 8 pauls.

Sentiments sur la distinction des manières de la peinture, etc., par Bosse. — 6 pauls.

Traité de l'art de graver, par le même. Édition augmentée depuis celle de 1645. — 7 pauls.

La Description de l'Académie de peinture de Paris, par Guérin, etc.; *les Noms des académiciens de cette Académie*, par Colombat. — 5 pauls.

Traité de la peinture, de Du Puy, à Toulouse. — On ne le trouve pas ici, mais je le ferai venir de Toulouse. Il peut valoir 15 à 20 pauls.

Le Livre de l'Académie des sciences et des arts, de Bullart. 2 vol. in-folio. — Mais il n'est pas facile à trouver; si on le trouve, le prix en sera de 4 écus.

Ce que Corneille de Bie a écrit sur les vies des peintres flamands, ses compatriotes, est un seul volume in-4°, dans lequel il y a environ cent portraits d'artistes bien gravés. Cet ouvrage diffère entièrement de celui de Van Mander, qui est le premier qui ait écrit en flamand les vies des peintres, et qui se compose également d'un volume in-4° de la même grosseur. Je suis entré dans ces détails, parce que le P. Orlandi, dans son *Alphabet pittoresque*, a embrouillé tout cela. Le premier de ces ouvrages vaut 3 écus 1/2, le second 2 1/2.

J'ignore quel est le livre que ce Père appelle *l'Académie chevaleresque*, qu'il dit être écrit en allemand; je ne l'ai jamais vu citer par d'autres.

Les deux livres du Zucchari sont plus difficiles à trouver que bons à lire, et je ne les ai rencontrés à acheter nulle part.

La première partie de *la Lumière de peindre*, de Crispiu du Pas, est un assez mauvais livre pour apprendre l'art du dessin, et il ne mérite pas d'être placé parmi les ouvrages sur la peinture. Dans le catalogue du P. Orlandi, il y en a d'omis un certain nombre, bien qu'ils aient été imprimés en Italie, qui sont néanmoins bons à avoir; de même, il a été omis plusieurs de nos auteurs, desquels je citerai quelques-uns.

Discours prononcés dans les conférences de l'Académie de peinture, par Antoine Coypel, premier peintre du Roy. Paris, 1721; in-4°. — Prix : 16 pauls.

L'Art du feu ou de peindre en émail, par Ferrand, de l'Académie royale de peinture. Paris, 1721. — Prix : 4 pauls.

Éloge funèbre de M. Coyzevox, sculpteur du Roy, prononcé dans l'Académie par M. de Fermelhuys. Paris, 1721; in-8°. — 2 pauls.

La *Vie de M. Mignard, premier peintre du Roy*, par M. Monville. Paris, 1730; in-12. — 6 pauls.

L'*Histoire des arts qui ont rapport au dessin*, P. Monier. Paris, 1731; in-12. — 6 pauls.

Le Peintre parlant et le Songe énigmatique sur la peinture, par Hilaire Pader. Toulouse, 1653; in-4°. — 8 pauls.

La Description des tableaux du Palais-Royal, et les Vies des peintres qui les ont faits, par Saint-Pelais. Paris, 1727; in-12. — 6 pauls.

Éloge de M. Le Clerc, chevalier romain, par M. de

Vellemont, etc., avec le catalogue de ses ouvrages. Paris, 1715. — 4 pauls.

Le Cours du peintre, de M. de Piles, etc. Paris, 1708. — 5 pauls.

Dialogue sur le coloris, par le même. Paris, 1699. — 3 pauls.

Dissertations sur les ouvrages des plus fameux peintres, par le même. Paris, 1681. — 3 pauls.

Pour moi, qui possède une belle suite de livres sur la peinture, desquels j'ai une sorte de besoin pour faire l'histoire de l'art de graver, je désirerais l'ouvrage suivant : *Abrégé de la vie du Titien, avec l'arbre de sa descendance*. Venise, 1622; in-4°, très-fin. Je vous serais très-obligé si vous pouviez me le procurer à un prix raisonnable.

VI.

Nicolas Gaburri à M. Pierre Mariette.

Florence, 4 octobre 1732.

Vous allez me dire, monsieur, avec toute justice, que j'ai abusé de votre patience, et en même temps de votre courtoisie, pour avoir tardé jusqu'à ce jour à répondre à votre très-intéressante lettre que vous avez bien voulu m'adresser dès le 24 mai dernier. Le délai, à vrai dire, est bien grand ; je le reconnais et je vous en demande mille et mille fois une généreuse absolution. J'espère d'autant mieux l'obtenir, que ce retard même a été causé par le désir très-ardent de vous fournir une réponse catégorique, à plusieurs questions que vous m'avez fait l'honneur de me faire, touchant Maso Finiguerra, notre Florentin, inventeur de la gravure sur cuivre, ainsi que l'attestent Vasari et Philippe Baldinucci, et comme le confirme encore le sénateur Buonarotti, dans la préface de ses *Observations sur les médaillons du Musée du cardinal Carpegna.* Sachez donc que, sans hyperbole, j'ai mis tout sens dessus dessous, comme on dit, et ciel et terre, pour voir si je pourrais avoir le bonheur de trouver au moins une seule gravure qui eût ou la marque, ou le nom de quel-

que auteur. Mais, après avoir cherché en vain dans les Musées Gaddi, Niccolini, Giraldi et Covoni, sans parler des collections particulières moins nombreuses que j'ai voulu également voir à cette fin, je me suis finalement reconnu pour vaincu; et tout ce que j'ai pu faire, a été de faire dessiner une des deux Paix qui sont dans notre très-ancienne église de Saint-Jean-Baptiste, où sont les fonts baptismaux. Vasari fait mention de ces Paix, et Philippe Baldinucci en parle dans l'avant-propos de son *Traité de l'art de graver sur cuivre.* Elles ne sont cependant pas toutes les deux l'œuvre de Maso di Finiguerra, puisque l'une est l'ouvrage de Matteo di Gio. Dei, orfèvre également, et l'autre seulement est du susdit Finiguerra. Derrière le dessin, vous trouverez écrit le nom de l'auteur, et, en outre, je vous envoie, avec le dessin, toutes les notices sur ces Paix, lesquelles notices sont dans les Archives de l'Œuvre de Saint-Jean. Elles m'ont été courtoisement communiquées par le très-érudit docteur M. Antoine-François Gori, prêtre si respectable, qui a publié tant de savants ouvrages. Vous pourrez au moins trouver dans ces notices l'époque certaine à laquelle ces Paix ont été faites, et en acquérir la preuve que, d'après la manière d'exécuter les *nielles,* qui remonte à environ 1450, bien qu'il soit permis de croire que cet art soit antérieur, la gravure a dû avoir également son origine dans le même temps, conformément à l'opinion des auteurs ci-dessus nommés. Il est bien certain que je ne puis attribuer à Maso di

Finiguerra les gravures qui sont dans le Dante, imprimé par Nicolas della Magna : d'abord, parce que Vasari veut qu'elles aient été faites par Sandro Botticelli ; ensuite, parce que si ces gravures étaient l'œuvre de Maso, de sa première manière, tirées par hasard avec rouleau, sur un papier humide, elles devraient être plus grossières et plus lourdes. Pour demeurer persuadé que les gravures qui se trouvent dans ce Dante sont de Sandro Botticelli, il suffit de confronter ces petites figures avec celles peintes dans le tableau de l'autel de la chapelle de la noble famille Matteo Palmieri, descendant du célèbre Matteo Palmieri, dont on voit le portrait et celui de sa femme, tous deux à genoux. Ce tableau est dans l'église de Saint-Pierre-Majeur de cette ville. En l'examinant, on remarque de suite la même manière dans toutes ses parties que celle qui se voit dans ces gravures. Il est vrai que feu l'abbé Ant.-Maria Salvini assurait, comme un fait certain, que ce Dante était bien orné de figures de Maso Finiguerra ; et cela m'est confirmé tant par M. Gaetano Bernestadt, que par M. le docteur Biscioni, qui m'affirment l'avoir entendu dire plusieurs fois à l'abbé Salvini. Je puis ajouter que je possède quelques gravures faites pour chaque chant de *la Divine Comédie,* et qui diffèrent entièrement de celles que l'on attribue à Sandro Botticelli et qui sont de lui ; mais il n'y a ni nom, ni marque, ni millésime, et comme elles sont encore plus mauvaises et plus grossières, il pourrait se faire que ce fussent celles-là qui sont in-

diquées dans le Dante désigné par l'abbé Salvini. Je vous prie de m'excuser, si, après tout ce retard, et après avoir fait tant d'actives recherches, je vous dis si peu de chose de ce bienheureux Maso. Accusez mon ignorance et mon insuffisance de vous avoir si mal servi, mais non pas mon désir et ma volonté; car l'un et l'autre sont toujours très-disposés à vous offrir leurs services sans aucune réserve.

Je passe maintenant à vous dire mon sentiment sur la difficulté que vous élevez relativement à la gravure de Livio Meus. Il ne faut pas s'étonner que cet artiste ait gravé l'Assaut de Piombino. Nous voyons dans sa vie que, dans sa jeunesse, à l'époque où il se trouvait à Pistoia, dans la maison des Forteguerri, entendant raconter l'attaque exécutée de nuit par les troupes de l'Église contre cette ville, et la vaillante défense des soldats du grand-duc, il dessina cette attaque avec tant d'esprit, et des épisodes si bien inventés et si curieux, que ce souverain en demeura émerveillé. Pour lui en témoigner sa satisfaction, il le prit sous sa protection, et le fit étudier d'abord sous la direction de Stefano della Bella, et ensuite sous Pierre de Cortone. Tels sont les renseignements que me communique Bonaventure Gandi, peintre florentin vivant, élève de ce même Livio, duquel il dit l'avoir entendu raconter plusieurs fois. Telle est la raison pour laquelle, s'étant déjà pénétré de la manière de Stefano, l'Attaque de Piombino semble exécutée par della Bella lui-même.

Ajoutez à cela que les campements des armées et les batailles n'étaient point choses nouvelles pour lui; car il combattit dans les troupes de Milan, pour le roi d'Espagne, contre l'armée du Piémont. En outre, on reconnaît clairement que la planche de l'Attaque de Piombino a été gravée par Livio Meus, d'après ce que dit Philippe Baldunicci dans la vie de Stefano della Bella, dans son livre intitulé : *Commencement et progrès de l'art de graver sur cuivre* (page 71), où, voulant démontrer que la maison de Stefano était le centre de réunion d'un grand nombre d'habiles gens, il s'exprime ainsi : « On y recevait encore Livio Meus, à peine revenu de Rome, où, grâces aux leçons du Cortone, il avait fait de grands progrès dans la peinture, sans toutefois détourner le cours de son beau génie pour composer et dessiner en petit. Aussi, à l'occasion de l'attaque de la forteresse de Porto-Longone, occupée alors par les Français, et vaillamment assiégée et prise par les Espagnols, le 15 août 1650, Stefano et Livio gravèrent à l'eau-forte deux très-beaux cuivres : le premier, par Stefano, représentant l'attaque de Porto-Longone; le second, par Livio, celle du fort et de la ville de Piombino. » Sur cette planche, que je conserve en parfait état, je n'ai jamais pu découvrir la marque ordinaire de della Bella, soit immédiatement après les premières paroles de la dédicace, soit à un autre endroit; et cependant, tout le monde sait que Stefano ne manquait jamais de le mettre sur toutes ses planches; mais il n'est pas étonnant qu'on

ne puisse pas la trouver sur cette gravure, d'après ce qu'en rapporte Philippe Baldinucci.

Parmi les estampes qui ornent notre Bréviaire, imprimé à l'imprimerie grand-ducale, il y en a deux d'après Livio Meus, sur les dessins de Francesco Salvetti, élève du Gabbiani, tirées de deux des quatre tableaux peints par Livio. Je veux vous raconter toute l'histoire de ces tableaux. Sachez donc que Livio fit quatre tableaux de la même grandeur, d'environ une brasse un tiers de haut, sur trois quarts de large, pour un certain Camille Mainardi, tailleur, son ami intime, et fort riche. Mais le sérénissime prince Ferdinand de Toscane, ayant entendu parler de ces quatre tableaux, voulut les voir; les ayant trouvés très-beaux et de son goût, il les acheta moyennant environ cent doubles, au grand déplaisir du tailleur, qui ne s'en serait jamais consolé, si Livio ne lui eût donné l'assurance de refaire exactement quatre autres tableaux à sa convenance; promesse qu'il n'exécuta jamais. Ces tableaux représentaient, le premier, la très-sainte conception de la Vierge Marie; le second, la nativité de la Sainte Vierge; le troisième, la très-sainte Annonciation; et le quatrième, la naissance de Notre-Seigneur dans l'étable. Ce sont les deux derniers qui ont été gravés. Ces quatre tableaux se trouvent maintenant dans les célèbres appartements du grand-duc de Toscane. Il est à remarquer que les deux premiers tableaux n'ont jamais été ni dessinés ni gravés.

Vous trouverez à part pour vous, dans le volume

du *Musée florentin*, qui vous est destiné, les sujets des compositions gravées par Callot, et dont vous me parlez dans votre lettre du 24 mai, concernant la maison Médicis, que l'on voit peintes dans les corridors qui, du palais Pitti, conduisent à la galerie royale. Vous me dites qu'elles doivent être au nombre de seize pièces : mais je puis vous assurer qu'il n'y a pas plus de huit jours, on en sortit la collection entière pour le roi d'Angleterre, qui l'avait demandée au grand-duc, et il n'y en a que quinze planches. Il est vrai que je vous en ai envoyé un exemplaire il y a peu de temps. M. Louis Ciriès en a emporté un grand nombre pour les vendre. Je les ai vus avant qu'il ne les achetât, mais ces épreuves étaient toutes tellement fatiguées, que je doute qu'il ait pu en retirer un grand bénéfice. Il m'en reste un seul exemplaire en bon état, et je vous prie de vouloir bien l'accepter tel qu'il est, comme une faible compensation à tant de services que vous m'avez rendus. J'y joins d'autres mélanges sans aucune valeur, que j'ai même honte, à franchement parler, d'exposer à vos regards si exercés : prenez-les, au moins, en considération des portraits curieux de tant d'hommes illustres, et comme un témoignage de mon sincère dévouement.

La planche gravée par Marco Rota, que vous me demandez, me paraît extrêmement précieuse, car je la considère comme très-rare, ne l'ayant encore jamais vue. Je ne sais pas, en vérité, et je ne suis pas assez instruit pour savoir juger d'après quel auteur

Martin Rota l'a exécutée. Mais, en y réfléchissant, je serais disposé à croire qu'il aurait pu la graver certainement, d'après un dessin de Frédéric Zuccheri. Le Baldinucci, dans son avant-propos de l'*Art de graver sur cuivre*, dit que Martin Rota a gravé des ouvrages de Raphaël et de Frédéric. Dans le fait, je ne crois pas, et c'est également l'opinion d'un artiste auquel j'en ai parlé, que dans la gravure du *Massacre des Innocents*, dont vous m'avez fait cadeau, il y ait, quoi que ce soit, du style de Raphaël : mais on y retrouve très-caractérisé celui de Frédéric Zuccheri. Cela paraît d'autant plus évident, que, comme nous avons ici la coupole du dôme (la cathédrale) peinte par cet artiste, on peut remarquer dans la gravure, réellement le même caractère. D'un autre côté, je m'empresse de reconnaître que je suis incapable d'avoir une opinion à moi en pareille matière, et je m'en remets volontiers à votre jugement. J'ai de Martin Rota, *le Jugement dernier*, de Michel-Ange, celui dont l'épreuve est sur grand papier : mais je préfère celle qui est sur petit format. Si je la pouvais trouver bien imprimée et en bon état de conservation, je l'achèterais. Parmi le peu de dessins que je possède, j'en ai un original, qui est une première pensée de Michel-Ange, au crayon noir, lequel, à mon trop faible jugement, me porte à croire qu'il doit être quelque chose de rare. Mais j'en possède un autre beaucoup plus rare, du *Jugement dernier*, beaucoup plus fini, que je songe à faire graver, puisque je vois que c'est aujourd'hui la mode de faire graver les dessins.

Je crains de ne vous avoir pas encore répondu, au sujet de la gravure en clair-obscur, de Vénus et de Cupidon, d'après le Parmesan, et d'une autre plus petite, représentant un paysage, laquelle est considérée parmi les estampes de l'école romaine, de M. Crozat, comme étant de Raphaël. L'une et l'autre m'ont fait le plus grand plaisir, les ayant trouvées, la première, bien exécutée; la seconde, justement celle dont je vous ai parlé, tirée certainement d'Andrea del Sarto, mais non pas de Raphaël. Je fonde mon opinion sur la comparaison que j'en ai faite plusieurs fois avec un livre que je possède, contenant soixante paysages et vues à la plume; indubitablement de la main d'Andrea. Je dis indubitablement, parce que parmi ces études, il y en a particulièrement quelques-unes peintes à fresque par lui, dans ses compositions, et spécialement dans le petit cloître de l'Annonciade, qui a été gravé par le Zuccarelli. Qui sait, si je ne me déciderai pas un jour à faire graver tout ce livre? J'en suis extrêmement tenté, particulièrement parce qu'il s'y trouve, entre autres, un dessin à la plume, de la vue du Colisée, assez terminé, avec un grand nombre de petites figures fort belles. Il faudrait que ces dessins eussent la chance d'être gravés de la très-savante main de M. le comte de Caylus.

Je vous fais mes plus vifs et mes plus sincères remercîments pour l'extrême obligeance que vous avez eue de me donner la planche du Saint-Prosper et celle du Pont-Neuf de Paris, de Stefano della

Bella. J'ai de chacune d'elles deux très-belles épreuves. Mais, afin que vous sachiez combien est grande la confiance que j'ai dans votre courtoisie, j'ai fait un catalogue abrégé de toutes les estampes qui me manquent; vous le trouverez ci-inclus. S'il vous convient de m'en réunir quelques-unes, je vous en saurai un gré infini, pourvu que ce soit avec mon argent; sinon, j'attendrai, et je ne vous en aurai pas moins d'obligation.

Parmi les nombreuses lettres de feu M. l'abbé Ant.-Maria Salvini, il me semble qu'il n'y en a que trois qui discourent savamment sur la peinture et sur la sculpture. Mais ce volume des lettres des peintres, sculpteurs et architectes ne sera pas publié le premier, parce qu'on doit d'abord imprimer les lettres des auteurs estimés dans d'autres sciences, et cet ouvrage est déjà sous presse. En attendant, M. Rosso Martini, surintendant de notre imprimerie royale (grand-ducale), va s'empresser de faire paraître en même temps le plus qu'il pourra. Outre ces lettres de M. l'abbé Salvini, je lui ai fait avoir bon nombre de lettres de Salvator Rosa, qui sont assez curieuses; et j'ai maintenant sous les yeux quelques feuilles originales de Vasari, mais elles sont peu intéressantes. J'attends actuellement, de Bologne, plusieurs lettres de peintres lombards, et si vous possédiez quelque chose d'artistes soit italiens, soit français, ou d'une autre école, et que vous n'eussiez aucune répugnance à le communiquer, que ce soit des lettres ou des écrits et mémoires sur la pein-

ture et le dessin, je les donnerais au susdit M. Rosso Martini, très-galant homme et mon ami, pour les publier dans le volume des lettres des peintres. Dans la préface, on ne manquerait pas de vous nommer et de vous remercier de cette précieuse communication.

J'ai fait, et je fais encore toute diligence pour trouver le recueil des compositions en l'honneur de *l'Enlèvement des Sabines*, de Jean de Bologne, intitulé : *Portrait des Sabines*. Ce n'est certainement pas un livre très-rare ; mais, jusqu'à présent, je n'ai pu le trouver. La gravure que vous me décrivez du bas-relief dans le piédestal de ce groupe, exécutée au clair-obscur (à la manière noire) par Andrea Andreani, m'est non-seulement connue, mais j'en possède une épreuve. Il est bien vrai que je n'ai jamais pu retrouver les deux autres, encore que j'en aie fait les plus actives recherches ; je vous dirai plus, je ne les ai pas trouvées parmi tant de collections qui me sont passées par les mains depuis ces derniers mois, lorsque j'allais à la recherche de quelque planche gravée par Maso Finiguerra. Vous me dites qu'il doit y en avoir trois ; mais ne pourrait-il pas être que les deux autres plus petites, gravées sur bois, fussent celles qui sont dans le livre sus-indiqué ? S'il en était ainsi, je les aurais vues, et elles se trouvent dans tous les exemplaires.

Puisque vous désirez, monsieur, avoir quelque petite estampe gravée récemment par le Stefanini, à l'eau-forte, d'après une peinture à l'huile de Barto-

lomeo di San Marco, nommé Baccio della Porta, qui se trouve dans notre couvent de Saint-Marc des Pères Dominicains réformés, et sert de tableau à la chapelle de l'autel du Noviciat, je vous obéis, bien qu'en rougissant, et je vous en envoie deux épreuves. Le Stefanini est un de nos jeunes gens de Florence, qui dessine passablement bien; mais comme cet ouvrage est la première planche qu'il ait gravée, il n'a pas encore la pratique qu'il faut avoir de l'eau-forte, et il s'est renfermé dans une proportion si petite, qu'il s'est trompé, et n'a fait qu'une espèce de barbouillage. Ce n'est certainement pas une chose digne de vous, de votre bon goût et de votre profonde intelligence, pas plus que toutes les gravures que j'ose vous adresser présentement, avec les trois exemplaires du *Musée florentin*, et les autres livres que vous avez demandés. Toutefois, pour atténuer cette hardiesse téméraire, je prends la liberté de vous envoyer un dessin original dudit Fra Bartolomeo. Et comme M. le chevalier Uleughels, pendant un voyage qu'il fit à Florence, a montré qu'il faisait tant de cas de ce dessin, qu'il voulut le copier de sa main, j'ai pensé, par ce motif, qu'il ne serait pas totalement indigne de vous être offert, et que vous voudriez bien l'accepter gracieusement. Recevez-le donc, bien que ce soit peu de chose, comme un témoignage du désir très-ardent que j'ai de répondre, autant qu'il dépend de moi, à toutes les preuves de courtoisie que vous avez bien voulu me donner, sans aucun retour de ma part. Spécialement, je désire recon-

naître le cadeau magnifique, et vraiment royal, que vous m'avez fait d'un très-grand nombre d'estampes précieuses, et qui m'a fait apprécier tout à la fois votre belle âme et ma pauvreté. Vous trouverez aussi quelques épreuves de deux paysages, gravés à l'eau-forte par Michel Pacini, d'après les originaux à la plume de Antonio-Domenico Gabbiani, qui a été l'un des meilleurs maîtres de notre école. L'un des deux représente la vue du lac de Bolsène; et comme je possède l'original, j'ai pris la liberté de vous offrir la dédicace de cette planche, en témoignage du dévouement que je porte à votre personne et de l'estime que je fais de vos talents. Veuillez donc accepter, quel qu'il soit, ce faible cadeau, et si vous ne considérez pas cette offre comme trop indiscrète, donnez-en deux épreuves, en mon nom, à l'illustre comte de Caylus. J'ai une grande vénération pour ce seigneur, et je ne cesse d'en faire l'éloge à toutes les personnes de cette ville qui, tous les dimanches matin, viennent se réunir chez moi avec les artistes, pour y causer de différents sujets relatifs à l'art de la peinture. Le mal est, monsieur, que, de mon chef et comme lieutenant du grand-duc, je ne puis exécuter, sans son autorisation, beaucoup de choses que l'on pourrait faire; et, qui pis est, je ne peux même pas les proposer, parce que les circonstances présentes ne le comportent pas.

Je n'ai pas encore pu faire dessiner toute la suite des compositions d'Andrea del Sarto, pour les ajouter au livre du Zuccarelli, parce que le dessinateur

qui veut les graver a eu beaucoup d'occupations. Mais je n'oublierai pas de le stimuler, espérant qu'aussitôt après la fin de l'hiver, cette addition pourra être faite. Je verrai aussi à coopérer, autant que je pourrai, à la publication des autres œuvres d'Andrea del Sarto, et je ne désespère pas de pouvoir compléter mon projet, en faisant nettoyer la peinture du Pontormo, représentant les deux Vertus, tant vantées par Vasari, qui sont au-dessus de l'arc du milieu de la loge de la Sainte-Annonciade, construite par la famille Pucci. J'en ai causé avec les Pères (religieux de l'Annonciade), qui veulent bien permettre de dessiner cette composition, mais ne veulent pas qu'on la nettoie : et c'est comme s'ils refusaient de la laisser copier, puisqu'il n'est pas possible d'y rien voir, à cause de l'épaisse couche de poussière qui la recouvre, cette peinture étant exposée à la pluie, au vent et à la poussière de cette grande place. Cependant, on reconnaît bien qu'elle n'a nullement souffert, et je me propose, pour parvenir à mes fins, d'en parler à M. le marquis Emilio Pucci, qui est le véritable propriétaire de cette loge, et j'espère ainsi obtenir la permission que je désire.

Pour répondre de point en point à votre très-intéressante lettre, je vous dirai que la fameuse statue du Bacchus, de Michel-Ange Buonarrotti, qui est placée dans le corridor de la galerie royale du grand-duc, ne me paraît pas être celle à laquelle ce maître sublime coupa un bras, et qui, après avoir été enterrée pendant quelque temps, fut retrouvée

comme un ouvrage antique des Grecs, et vendue comme telle au cardinal de Saint-Georges. Cependant, l'opinion générale est contraire à la mienne : il n'y a pas un étranger visitant la galerie, qui ne croie y voir cette statue, enfouie par Michel-Ange, par ce seul motif que le Bacchus a la main qui tient la tazze, restaurée dans le pouce. M. Bianchi, partageant l'opinion commune, dit qu'il est de tradition ancienne dans la galerie, que cette main a été raccommodée par Michel-Ange lui-même, avec un boulon de bronze à vis; ce qui n'est nullement certain. Du reste, il n'y a pas d'autre raccommodage dans cette statue. Pour moi, je suis d'un sentiment contraire, et je m'appuie sur l'opinion de Vasari. Cet auteur (3e partie, p. 721) dit clairement que la statue, à laquelle Michel-Ange coupa un bras, fut un Cupidon dormant, grand comme nature, laquelle, enterrée pendant quelque temps et retrouvée ensuite comme par hasard, fut considérée comme un ouvrage antique des Grecs, et vendue comme tel au cardinal de Saint-Georges, moyennant deux cents écus. Ayant découvert à la fin que cette statue était de Michel-Ange, le cardinal s'en plaignit, rendit le Cupidon, et se fit restituer l'argent. Cette statue vint ensuite entre les mains du duc de Valentinois (César Borgia), qui la donna au duc de Mantoue, qui la fit transporter dans cette ville. Il n'est pas hors de propos de faire remarquer que ce Cupidon aura péri dans le sac de Mantoue; et qui sait où il peut se trouver aujourd'hui? En outre, Vasari, à la même

page 721, parle séparément du Bacchus dont il s'agit, celui qui se trouve maintenant dans la galerie de Florence, et il en décrit jusqu'à la mesure en hauteur, qui est de dix palmes, et se trouve conforme à celle de la statue elle-même. Je crois donc que s'obstiner à croire une équivoque si manifeste est chose blâmable. C'est comme ce prédicateur inexpérimenté qui dit en chaire publiquement que Michel-Ange, pour représenter le Christ expirant, avait fait mourir cruellement en croix un pauvre paysan. Il ne manque néanmoins pas de gens crédules, qui croient comme une vérité ce conte, qui n'a d'autre fondement que d'avoir été débité par un Frate. Et cependant, cette équivoque provient de ce qu'on n'a pas bien compris la vie de Michel-Ange; car elle prit naissance uniquement des études que faisait ce grand homme, qui disséquait des cadavres le temps où il était occupé, à l'église du Saint-Esprit, à exécuter ce Christ en bois que l'on y voit encore actuellement. Tel est mon sentiment, que je soumets volontiers à votre jugement si éclairé.

M. Hickman, gentilhomme anglais et docteur, qui a passé par Florence avec le duc de Kinston, est réellement un homme très-obligeant, et je suis très-sensible au souvenir qu'il conserve de moi, ainsi qu'aux compliments qu'il veut bien m'envoyer par votre entremise, et qui, par cela même, me sont d'autant plus précieux. Je vous prie instamment, s'il est encore à Paris, de le saluer de ma part et de le remercier non-seulement de son souvenir, mais encore de

la notice de l'estampe du martyre de saint Laurent, de Baccio Bandinelli, gravé par Marc Antoine, avec la singularité des deux fourches de fer, qui lui fut offerte, avant son départ, ainsi qu'il me l'a dit, par un courtier d'estampes. Je n'ai jamais revu ce courtier depuis le jour où il vint chez M. Hickman, et qu'il lui apporta quelques livres. Probablement, il l'aura vendue à d'autres. Mais je ne m'en inquiète nullement, parce que, lorsque je la voudrai, je pourrai me la procurer chez M. Gio-Domenico Campiglia, qui est fort connu de M. Chubert, et connaît parfaitement cette même estampe. Mais comme il en veut dix écus florentins, sans rien rabattre, et que ce prix me paraît excessivement cher, je reste indécis cette fois si je dois la prendre pour ma collection : cependant je vois bien qu'un jour ou l'autre j'y arriverai.

Si je puis jamais trouver les deux estampes, c'est-à-dire la Lucrèce, d'après Raphaël, et le portrait de Pietro Aretino, toutes deux gravées par Marc Antoine, je les achèterai sans hésiter pour vous, pourvu qu'elles soient fraîches, noires et bien conservées, sachant bien, par expérience, que sans ces qualités les gravures n'ont aucune valeur. Je voudrais bien avoir la chance de servir M. votre père, et de lui compléter sa collection d'estampes de Marc Antoine. Mais je ne veux pas m'abuser par cet ardent désir, car je crains qu'il ne se montre très-difficile. Qui sait cependant? je n'en désespère pas complétement; nous voyons à Florence de temps en temps, des re-

vendeurs de tableaux, de dessins et de gravures de Venise, de Bologne et d'autres pays, d'où il peut arriver, par hasard, qu'au moment où j'y penserai le moins, elles viennent à me tomber entre les mains, et alors je vous les enverrai sur-le-champ : je veux même écrire exprès à ce sujet à un de mes amis de Bologne.

Vous devez avoir facilement connaissance d'un portrait gravé à deux teintes, si je ne me trompe pas, du fameux peintre Lilly. S'il vous était possible de me le procurer, je vous en serais très-obligé. Comme aussi les portraits du roi Louis XIV, du maréchal d'Harcourt, de Turenne et du roi actuel, Louis XV. Ce serait un nouveau service ajouté à toutes les obligations que je vous dois. Il ne faut pas que j'oublie de vous avertir, que si vous aviez quelque chose à me faire passer, vous pourriez l'envoyer à Marseille à M. Sairas, votre ami, en le priant de l'expédier à Livourne, à M. Gio. Valente Berardi, pour mon compte.

Dans cette même lettre, vous m'avez informé qu'on vendrait en Hollande la célèbre collection de dessins de M. Teukoten. J'en ai eu par hasard, en même temps, le catalogue imprimé qui m'a été communiqué par M. le baron Stosch. M'étant décidé à risquer quelques écus, je fis une assez longue note des dessins que j'aurais voulu acheter; je l'envoyai à M. Jabach, afin qu'il la fît parvenir à un de ses amis à Amsterdam, et sous chaque numéro du dessin que j'avais désigné, j'indiquai mon offre. Dans le fait,

cet ami en a acheté pour moi environ trente ou quarante, à des prix assez raisonnables, moins élevés même que mes offres : mais je ne sais pas si, lorsque je les aurai sous les yeux, ils me conviendront. Le fait est que parmi ceux qui me sont échus, il y en a peu de ceux que j'aurais désiré le plus d'acquérir. Il faut néanmoins prendre patience, car, en pareille matière, on a besoin d'un ami fidèle et intelligent, et ce qu'il y aurait de plus sûr serait, comme vous le dites, de faire par soi-même.

Je ne puis m'empêcher de vous donner la description d'un dessin de Léonard de Vinci, que j'ai vu il y a environ un mois, et qui, certainement, est une des plus belles choses qui me soient passées sous les yeux, et je ne crois pas avoir vu jamais dans ma vie une chose plus rare. C'est un grand dessin composé en hauteur, qui représente la Circoncision de Notre Seigneur, haut de quatre palmes romaines et huit onces, large de trois palmes deux onces. Il y a vingt-quatre figures, avec une très-belle architecture : il est dessiné sur un papier blanc teinté d'une aquarelle bleue indigo, avec des effets de lumières ménagés avec du blanc de céruse. Le possesseur de ce dessin est M. Alexandre Galilei, architecte florentin, qui vient de retourner à Rome ces jours derniers, pour construire la chapelle de l'illustre famille Corsini, à Saint-Jean de Latran, le portique qui précède cette même église et la sacristie de Saint-Pierre. Il l'a emporté avec lui dans l'idée de le vendre à Rome,

s'il rencontre un amateur qui consente à lui en donner le prix exorbitant qu'il en désire.

Ç'a été une perte véritablement déplorable, que celle du manuscrit de Rubens, qui a péri, comme vous me le dites, dans un incendie. Le souvenir de ce funeste accident sera justement accompagné des larmes des amateurs de l'art du dessin, puisqu'un trésor inestimable leur a été enlevé sans remède. Il ne leur reste qu'une espérance fort incertaine pour les consoler : c'est qu'on pourra peut-être retrouver un jour ou l'autre l'ébauche d'un ouvrage aussi précieux. Dieu le veuille!

J'admire votre esprit ingénieux dans l'interprétation que vous donnez du mot *sfessania*, qu'on lit sur la gravure des danses de Callot. En premier lieu, il me semble qu'il y a écrit *sfessaina*, et non *sfessania*; au moins je crois que ce mot ne se trouve pas ainsi sur les estampes que je possède. Je vois que vous faites dériver ce mot du latin *indefessus*, et, je le répète, j'admire votre esprit : mais pour vous dire franchement mon avis, j'ai de la peine à admettre cette interprétation. Je suis disposé à croire, avec tous ceux qui comprennent le mieux les œuvres de Callot, que ce mot *sfessaina* est un nom mis à plaisir par cet artiste, pour donner aux figures étranges représentées dans ces danses un nom ridicule, comme tant d'autres qu'on lit au-dessus d'une foule de personnages gravés par ce même Callot.

Les vies des peintres du Baldinucci, le jeune, ne sont poursuivies, en vérité, qu'avec beaucoup de

lenteur : mais il faut le plaindre, car il est très-occupé de ses affaires domestiques, qui lui causent journellement beaucoup d'ennuis. Dès que son travail sera terminé, il a l'intention de le faire revoir, et s'il est nécessaire de le faire corriger. Mais le difficile, dans ce pays, est de trouver un imprimeur qui veuille en entreprendre l'impression à ses frais. Il est bien certain que la plume du fils n'est pas la plume d'or du père ; néanmoins avec tout cela, j'espérerais que ses recherches ne devraient pas être tout à fait méprisées, car les notices qu'il écrit sont authentiques et fidèles.

Dans ma précédente lettre, je vous demandai de me dire ce qu'était le chevalier de Bordes ? Aujourd'hui, c'est moi qui m'empresse de vous le faire connaître, parce qu'il s'est fait apprécier ici à sa juste valeur. Il était fils d'un imprimeur ou libraire de Lyon, assez aisé, possédant douze mille livres de rentes : il se donnait pour un officier supérieur dans l'armée du roi de France. Il a visité plusieurs villes d'Italie, et s'en est fait éloigner, comme il lui est arrivé également ici à Florence. A vrai dire, ses procédés sont désobligeants ; aussi ne faut-il pas s'étonner d'une semblable déconvenue. Il faisait l'amateur de dessins, et en cette qualité, il voulut voir mon cabinet, mais il n'y entendait rien du tout ; néanmoins, il prit plaisir d'aller disant partout que j'avais bien un grand amas de choses, mais qu'il n'y avait rien de bon.

Après avoir répondu de point en point à vos trois

dernières lettres...., je dois maintenant vous exprimer mes vifs et sincères remercîments pour le grand nombre et la qualité des magnifiques estampes dont, par pure courtoisie, vous avez bien voulu me faire cadeau. Je reconnais certainement l'obligation que je vous dois, mais reconnais aussi toute l'insuffisance de mes paroles pour vous exprimer ma gratitude. Le cadeau que vous m'avez fait est véritablement royal; je suis confus de le mériter si peu, tout en admirant votre générosité, et en déplorant ma pauvreté qui m'empêche de vous offrir quelque chose digne de vous, ainsi que je l'aurais désiré. Je vous prie de recevoir ici mes remercîments les plus sincères. Je puis vous assurer que toutes les estampes que vous avez bien voulu m'envoyer me sont d'autant plus précieuses, qu'elles ont été reconnues par moi, par les artistes et par les amateurs qui sont venus en foule les voir chez moi, pour être du meilleur goût, soit pour la gravure, soit pour d'autres qualités. Les vingt portraits gravés, en partie par Masson, par Nanteuil, et par d'autres, sont à eux seuls un don précieux, et je sais pleinement toute l'estime que j'en dois faire. Je ne puis trouver des termes capables de vous exprimer, combien je fais cas des autres gravures très-nombreuses de M. le comte de Caylus. Je ne pourrais jamais assez vous dire toute l'estime que j'ai pour ce digne seigneur; et soyez certain que ses gravures seront conservées par moi, avec un sentiment de jalousie, comme autant de pierres précieuses, et spécialement la belle

main de Michel-Ange. Je sais bien que M. Crozat a un très-grand nombre de dessins tous beaux et tous rares; mais n'aurait-il que cette main, elle suffirait à elle seule pour le rendre célèbre, comme il l'est dans le monde entier; car elle est vraiment un trésor. On conserve à Florence une main semblable de ce divin artiste, mais en relief, en terre cuite. Peut-être l'aurez vous vue à votre passage par cette ville. Elle se voit dans la chambre où sont les gardiens de la chapelle de Saint-Laurent; non pas celle où sont les tombeaux avec les statues de Michel-Ange, *le Jour* et *la Nuit*, *le Crépuscule* et *l'Aurore*, avec les autres statues qui s'y trouvent; mais je veux parler de celle riche de marbres précieux, qui n'est pas encore terminée. Maintenant, je répète que cette main est réellement une chose divine, qui ne devrait pas être laissée dans ce lieu, mais qui est bien digne d'être placée dans *la tribune* de la galerie de Florence. Je me propose d'en parler à M. le marquis Cosimo Riccardi, premier chambellan de Son Altesse Royale, qui a la surintendance de tous ses appartements.

J'attache beaucoup d'importance aux deux gravures, d'après cette peinture exécutée des deux côtés, et représentant néanmoins le même sujet, mais avec des variantes, c'est-à-dire David qui coupe la tête de Goliath, et peinte sur pierre, comme on dit, par Michel-Ange, et donnée au roi Louis XIV par Mgr del Giudice, aujourd'hui cardinal. Elles sont très-rares dans ce pays, et comme j'en avais entendu

parler avec éloges, j'étais fort curieux de les voir.

Le portrait de l'abbé de Maroulle est doublement précieux : d'abord, parce qu'il représente la physionomie d'un homme si instruit et d'un goût si fin, connaisseur profond et très-grand amateur des beaux-arts; ensuite, parce qu'il a été gravé par M. Coypel, peintre fameux, duquel je ne possédais rien, en fait de gravure de sa main, bien que j'eusse les estampes de ses tableaux gravées par d'autres. J'ai remarqué aussi les trois petites estampes gravées par le susdit abbé de Maroulle, sur les dessins du Parmesan. Elles suffiraient à elles seules pour donner une haute idée du mérite de cet amateur. J'ai admiré le portrait de M. l'abbé Crozat, gravé par vous admirablement, d'après le dessin exécuté avec talent par l'habile Mme Doublet. De même, j'ai trouvé très-beau le portrait de M. Falconnet, docteur en médecine, dessiné par la même et gravé par M. le comte de Caylus. M. Gaetano Berenstadt, virtuose en fait de musique et grand amateur de peinture, qui possède également une belle collection de dessins rares et de livres précieux, ayant vu un matin chez moi ces trois portraits, ne put s'empêcher de s'écrier en termes les plus vifs, et de dire qu'ils étaient tous les trois tellement ressemblants, qu'il croyait causer avec ces trois personnages qu'il avait connus à Paris, où il avait eu affaire avec eux. Les deux estampes d'après les pierres gravées de Virgile et d'Homère, et celle qui vient du cabinet de M. La Fage, sont également très-belles. Je vous remercie également des nombreuses petites

estampes gravées par le célèbre Vinceslas Hellar, et qui, grâce à votre générosité, étant réunies à celles que je possédais déjà, formeront une suite assez respectable. Il ne me reste à désirer de cet habile maître que d'avoir son petit livre complet d'animaux, joint à ces planches sur lesquelles il a seulement gravé des manchons et d'autres fourrures, qui sont véritablement merveilleuses. J'ai de cet auteur la gravure du Dôme de Argentina; je la crois rare, et j'en fais grand cas.

J'ai admiré la composition du tableau de M. de Troy, exécuté pour la république de Gênes, sans toutefois en comprendre le sujet. Mais ne pouvant pas apprécier tout le mérite de ce peintre, je désirerais savoir si ce tableau est semblable à la gravure, et quel est le meilleur des deux. Cet artiste passa par Florence, il y a longues années, et nous nous trouvâmes plusieurs fois ensemble. Il avait alors assez de feu, mais il ne me paraissait pas toujours réussir à être correct. Depuis cette époque, il aura beaucoup étudié, et je ne doute pas qu'il ne soit devenu aujourd'hui un très-habile homme. — Je ne saurais assez vous exprimer combien les gravures exécutées par M. le comte de Caylus m'ont fait plaisir, en ce qu'elles conservent merveilleusement le caractère de chaque auteur, bien qu'il passe d'une manière à une autre entièrement différente. Par exemple, de Raphaël au Guerchin, des Carraches à M. La Fage, de Watteau à Balthazar Peruzzi, du Bandinelli au Parmesan, du Guide à Rembrandt, et bien d'au-

très, entre lesquels il n'y a aucun rapport, et qui diffèrent entre eux complétement de manières. Le charmant petit paysage gravé par vous est un vrai bijou ; et, ne possédant de votre main que cette gravure et le portrait de M. l'abbé Crozat, je les conserverai avec amour et vénération. Quelle belle chose que ces paysages du Guerchin ! Mais que dirai-je de ceux des Carraches ? Antonio diffère complétement d'Annibal, d'Augustin et de Louis. La manière d'Augustin n'est pas la même que celle des trois autres. Chez Annibal, on retrouve ce grandiose qui le fait, d'après moi, distinguer de ses cousins. Chez Louis, on découvre un style qui se rapproche beaucoup de celui d'Annibal. Chez Jean-François Grimaldi, de Bologne, on admire une manière beaucoup plus large que celle des quatre maîtres sus-nommés. C'est un effet dû à la profonde intelligence de M. le comte de Caylus.

J'ai réservé pour la fin de discourir avec vous sur le livre de Léonard de Vinci, *des Proportions du corps humain*, pour vous dire que cet ouvrage m'a causé la plus grande satisfaction : d'abord, parce qu'il est très-rare et que je ne l'avais jamais vu ; en second lieu, parce que vous en parlez dans la lettre que vous avez placée en tête des caricatures de M. le comte de Caylus. Cette lettre me donna à penser qu'un dessin de ce maître, que je possède depuis longtemps, et qui est relatif à ces proportions, pouvait bien être une feuille du même livre qui fut vendu en détail par une personne qui en ignorait

complétement le mérite. Ayant confronté ce dessin avec les gravures du livre que vous m'avez envoyé, j'ai trouvé qu'il est de la même dimension, tant en hauteur qu'en largeur. J'en ai fait faire une copie, la plus exacte possible, par un jeune homme actif et qui dessine bien; et je prends la liberté de vous l'envoyer avec toutes les autres choses qui ne méritent pas de fixer votre attention; je crains même qu'elles n'excitent vos sourires de pitié, en vous faisant connaître mon peu de connaissance, je devrais dire mon ignorance complète en ces matières. Vous trouverez certainement plusieurs gravures qui ne sont bonnes que pour allumer le feu; mais je ne me suis proposé, en vous les envoyant, que de vous faire connaître chez les unes le peintre, chez d'autres le graveur, dont vous reconnaîtrez facilement les débuts. Il y en a quelques-unes qui représentent des portraits d'hommes célèbres, soit dans les sciences, soit dans les lettres, et on n'en trouve pas d'autres gravés; j'ai pensé qu'ils pourraient vous être agréables, d'autant plus qu'il me semble que vous me les avez déjà demandés dans une de vos lettres. En voyant la planche qui représente la Peinture, dessinée par le Menabuoni et gravée par un Pazzi, dignes tous deux de votre indulgence, comme débutants, je vous prie d'avoir compassion du pauvre peintre qui a inventé ce sujet. Sachez que ce fut Thomas Redi, Florentin, aujourd'hui mort, qui fut élève de Carle Maratte et disciple d'Antonio Balestra, de Vérone. Ce Redi, qui, pour le dessin, fut un des

hommes les plus forts de notre siècle, fit un dessin de la Peinture, qui réussit très-bien, et je l'envoyai en cadeau à M. Ant.-Maria Zanetti, de Venise. Ces jours derniers, il m'est tombé par hasard sous les yeux, gravé sur le dessin de ce Menabuoni, élève de Redi, mais tellement contrefait et gâté, que je ne puis louer autre chose dans cette gravure que le nom que je vous ai transmis, du véritable auteur de la peinture. Prenez-en donc seulement une idée par cette notice, et ne vous occupez pas du reste. Quoi qu'il en soit, je vous supplie de vous montrer très-indulgent dans cette circonstance... Je vous prie aussi d'excuser la hardiesse que j'ai prise de vous dédier la planche jointe, que j'ai fait graver d'après un dessin original que je possède du Gabbiani, Florentin, qui est mort, il y a environ six ans, très-malheureusement, sans pouvoir dire un mot, d'une chute qu'il fit de l'échafaudage sur lequel il peignait à fresque la galerie de MM. les marquis Incontri. Cet artiste a été certainement un homme très-habile et des plus remarquables que notre siècle ait eus, depuis le siècle dernier jusqu'à nos jours. L'estampe que je vous envoie est, à vrai dire, une bagatelle en comparaison des grands ouvrages qu'il a faits. Elle représente la vue du lac de Bolsène, qu'il avait dessinée pour s'amuser, en revenant du dernier voyage qu'il fit à Rome, où il avait été envoyé par le grand-duc Cosme III, pour examiner un tableau de grande valeur que ce prince se proposait d'acheter [1]. Quel-

[1] Ce tableau représentait le portrait de Paul Véronèse, que pos-

que chose que vous puissiez penser de la gravure, acceptez-en la dédicace comme un témoignage de mon sincère dévouement. Et, si ce n'est pas trop réclamer de votre obligeance, vous me feriez un très-grand plaisir, ainsi qu'au jeune Michel Pacini, graveur, si vous vouliez me communiquer le secret de la teinte rousse-verdâtre, ainsi que de tous les autres procédés nécessaires pour faire venir les gravures avec netteté et du même ton, comme sont celles que vous m'avez envoyées. Ce sera encore un autre effet de votre singulière bonté, d'excuser la hardiesse que je prends de vous offrir une médaille en bronze. La vérité est que j'éprouvais intérieurement une grande répugnance à mettre sous vos yeux une chose qui a toute l'apparence d'un orgueil ridicule, puisque tout le monde sait que les portraits sur médaille ne doivent être frappés que pour les hommes d'un mérite reconnu, d'une vertu éminente, ou qui se sont rendus illustres dans les armes, dans les sciences ou dans les arts. Je sais très-bien que je n'ai aucune de ces prérogatives; néanmoins, je suis décidé à vous

sédait le duc de Bracciano. L'histoire des pérégrinations de ce tableau est fort curieuse. Il appartenait dans l'origine au duc de Mantoue, mais dans le sac de cette ville, il fut transporté à Prague, avec tous les tableaux de ce prince, et de Prague, le roi de Suède, Gustave-Adolphe, l'emporta à Stockholm. La reine Christine le rapporta à Rome, et le légua par son testament au cardinal Azzolmo da Fermo, dont les héritiers le vendirent à D. Livio Odescalchi, duquel il passa entre les mains du duc D. Balthasar, qui le vendit au duc d'Orléans, régent de France. — Pendant la Révolution, en 1791, ce tableau, qui faisait partie de la galerie du Palais-Royal, fut vendu en Angleterre, où il doit se trouver encore aujourd'hui.

envoyer mon portrait, parce que, s'il est vrai que je n'ai aucun droit à cette distinction, il n'est pas moins vrai que je crois avoir le droit de vous en faire hommage. Puisqu'il ne m'est pas donné de vivre près de vous dans votre intimité, ce portrait me laissera au moins l'espoir de vous rappeler le souvenir d'un homme qui vous est dévoué, et vous déterminera sans doute à mettre plus souvent à l'épreuve le désir qu'il a de vous obliger. En outre, bien que la personne représentée ne mérite nullement d'arrêter vos regards, vous pourrez au moins avoir l'occasion d'admirer le travail. Cette médaille est l'œuvre de M. Lorenzo Veber, artiste fort distingué, né à Florence, d'un père autrichien, qui était officier dans la garde des cuirassiers du grand-duc, comme l'est encore aujourd'hui l'un de ses frères : ce sont les neveux de la sœur du docteur Biscioni, et M. Lorenzo est un homme d'un mérite distingué. Il a la survivance de l'emploi du célèbre M. Maximilien Soldani, pour les coins des monnaies de cet État, qui, depuis longtemps, sont exécutés par lui. Il travaille admirablement, sur l'acier en bas-relief, des fruits, des inscriptions, et, par-dessus tout, il est extrêmement habile à copier sur acier, en petit relief, les pierres gravées antiques. J'ai de sa main la fameuse tête d'Auguste en Hercule, que l'on voit dans le musée de la maison Strozzi, à Rome, sur aigue-marine. Le même Lorenzo Veber l'a exécutée en bas-relief de la même grandeur, et on la prendrait pour l'original, tant elle est ressemblante et

bien faite ; je dois ajouter que Veber l'a aussi gravée sur acier, métal qui augmente beaucoup la difficulté. N'attribuez donc pas à ma vanité l'envoi de cette médaille ; mais, sans vous arrêter au portrait, considérez uniquement le mérite de cet artiste, et, par-dessus tout, veuillez excuser, je vous prie de nouveau, mon indiscrétion. Le docteur Biscioni, m'ayant fait connaître son opinion, que vous m'aviez demandée sur quelques questions douteuses, je vous l'envoie, ci-incluse, telle qu'il me l'a transmise.

Le portrait du sérénissime infant don Carlos vient d'être publié : je vous envoie deux épreuves, que vous trouverez avec les autres estampes. Ce portrait n'est pas digne d'être placé sous vos yeux : il n'a d'autre mérite que d'être le premier qui ait été gravé. Si Giulio Pignatta, qui l'a dessiné, eût été un artiste plus habile, ou si le Carlieri, qui a pris la peine de faire ce portrait, avait choisi un meilleur peintre, afin de donner au graveur un bon dessin, il n'y a pas de doute que notre Carlo Gregori eût gravé ce portrait avec encore plus de goût, et cet ouvrage aurait atteint la perfection ; mais comme le Carlieri n'a pris conseil de personne, ce portrait porte en soi beaucoup de défauts, comme vous le verrez, et a été exposé à une très-juste critique.

Si ce n'est pas abuser de votre obligeance, j'oserais vous prier de m'accorder la grâce de me faire une note des peintres, sculpteurs, architectes et graveurs sur cuivre qui vivent actuellement en France, indiquant leur naissance et leur mérite, avec les

particularités que vous jugerez les plus intéressantes, mais en même temps, avec la plus grande concision possible : car je pense à faire réimprimer l'*Abecedario pittorico* du père Orlandi, avec toutes les additions qu'on y a jointes dans la dernière édition qu'on vient d'en donner à Naples.

J'ai été prié par Bernardo Paperini, notre libraire et très-habile imprimeur, de vous envoyer les deux spécimens ci-joints; savoir, l'un de l'*Orbis sacer* du père Orlandi, et l'autre de l'Eustace grec-latin du père Puliti, afin que si vous avez des amis qui désirent se procurer ces ouvrages, ils puissent envoyer leurs ordres, après avoir examiné le caractère et l'exactitude de l'impression.

En terminant, je vous renouvelle mes excuses, et je reconnais que j'ai abusé de votre bonté en vous ennuyant de cette longue lettre. Tout ce que je vous envoie sera expédié à Livourne à l'adresse de M. Jabach, selon vos ordres. Lorsqu'il en sera temps, je serai charmé d'apprendre que le tout vous soit parvenu en bon et parfait état. Et je me dis avec une considération distinguée, etc.

VII.

Mariette à monseigneur Gio. Bottari.

Paris, 10 décembre 1761.

J'ai lu avec un grand empressement, et avec non moins de plaisir, le cinquième tome des *Lettres pittoresques* que vous avez recueillies, et puisque vous me l'ordonnez, pour vous obéir, je vous écris ce que j'ai remarqué qu'il faudrait ajouter dans des notes.

Lettre IV, p. 44[1]. — Il est hors de doute que Lavinia Fontana, peintre célèbre, était mariée. Frédéric Zuccheri, dans la relation de son voyage en Lombardie, relation imprimée sous forme de lettre, dit qu'on fasse en son nom ses compliments à plusieurs artistes de ses amis, et en particulier à la signora Fontana, peintre d'un grand talent, et à Gio. Paolo, son mari : mais il n'en indique pas le nom de famille, que l'on voit, par la même lettre IV, être un Zappi. Carle Maratta eut une fille appelée Faustina, mariée à un Zappi, avocat, et célèbre poëte comme sa femme.

Lettre XII, p. 57. — Ce Jean Bernard, peintre, auquel la lettre est adressée, est le même dont fait

[1] De l'édition primitive, publiée à Rome.

mention le Soprani, dans les *Vies des peintres génois*, à la page 313, et le Dominici dans celle des *peintres napolitains*, t. II, p. 247. Cet artiste excellait à former des figures modelées en cire coloriée : il vivait au commencement du dix-septième siècle. Le Soprani semble le faire fleurir vers 1510; mais c'est une faute d'impression, et l'on doit lire 1610. On voit, par votre lettre, qu'il était l'émule de Marc de Sienne, qui s'était établi avec lui à Naples, lequel Marc suivait, autant qu'il le pouvait, la manière du Buonarotti, ce qui détermina Gio. Bernardo à s'efforcer de rendre la sienne facile et légère.

Lettre XIV, p. 59. — Ce Castaldo, auquel le Titien écrit, est Gio. Batista Castaldi, un des généraux de Charles-Quint. Je le crois Milanais. L'Arétin était protégé par lui, et lui a écrit un grand nombre de lettres. Paolo Lomazzo avait fait son portrait.

Lettre XVI, p. 68, note 1. — On ne peut pas dire que le Lomazzo devint aveugle dans sa vieillesse, puisqu'il nous assure, dans une pièce de vers qu'on trouve à la fin du recueil de ses poésies, et qui renferme un récit détaillé de tout ce qui lui était arrivé, qu'il avait perdu la vue à environ trente-trois ans, comme le lui avait prédit Cardan longtemps auparavant.

Lettre XXI, p. 85. — Il est dit dans la note que monseigneur Agucchi devint plus tard cardinal; mais c'est une faute de mémoire, puisque le cardinal fut son frère Jérôme, qui mourut en 1605 : c'est pourquoi il ne peut pas avoir écrit cette lettre en

1609. Les deux frères aimaient les arts et les protégeaient, mais surtout Gio. Batista [1].

Lettre XXIII, p. 91. — Cette lettre est datée de *Voluthal,* comme on lit à tort dans cette même lettre copiée sur celle qui a été imprimée dans la vie du Bernin, écrite par le Baldinucci. Mais ce dernier s'est trompé; il devait écrire Whitehall, nom du palais habité par la reine d'Angleterre. Les malheurs qui, peu après, frappèrent le roi, son mari, empêchèrent le Bernin de faire ce buste. Quant à celui du roi Charles, on ignore ce qu'il est devenu; il y a toute apparence qu'il aura péri dans l'incendie de ce palais en 1697.

Lettre XXX, p. 107. — On ne peut nier que Claude Tolomei n'ait été un savant homme, fort érudit, et que, par ce motif, il n'ait pas écrit : *Troia fut perdue,* mais bien *Croïa,* ville capitale de l'Albanie; c'est là une faute d'impression qu'il est fort difficile à l'auteur d'un ouvrage quelconque d'éviter, à moins que l'imprimeur ne soit intelligent et habile à un degré remarquable, espèce qui ne se rencontre pas souvent de nos jours. Ces lettres en sont la preuve. Peu de feuilles avant, à la page 59, note 2, on lit 1742, au lieu de 1642, et à la page 64, on trouve *Treio,* au lieu de *Trevio,* qui s'appelle aujourd'hui

[1] Voyez l'*Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 371 et suiv. — Le cardinal Agucchi est enterré dans la chapelle du couvent de Saint-Onuphre, à Rome, où l'on voit son tombeau. Celui de son frère est dans l'église de San-Pietro-in-Vincoli, du même côté, un peu avant la statue de Moïse, de Michel-Ange.

Trevi, comme la fontaine de *Trevi*, le quartier de *Trevi*, etc. Et à la page 68, au lieu d'imprimer ςῶτια μέλειαν, on a mis ςωμὰ μέλειαν, avec une monstrueuse écorchure. Les reviseurs ont beau corriger, cela n'empêche pas les éditions d'être défectueuses, à moins qu'ils n'assistent eux-mêmes au tirage de la première épreuve. Du reste, c'est une erreur de mémoire de la part de Tolomeo, de dire que Croïa fut prise à cause du manque d'eau : elle le fut par suite de la mort du valeureux Georges Scanderbergh, après laquelle il ne fut plus possible de défendre cette place.

Lettre XXXII, p. 133. — M. *Pellegrino*. C'est ainsi, je le suppose, que l'original est écrit; mais on devait entendre qu'il s'agissait ici de *maestro Pellegrino*, c'est-à-dire *Pellegrino Tibaldi*, et non pas Marco : et précisément le *Tibaldi* se trouvait alors à Milan.

Lettre XXXIV, p. 140. — On pouvait ajouter à la note que *Jean Hurtado de Mendozza* ne s'appelait pas *Diego*; c'est une faute d'impression dans cette lettre du *Doni*. Cet auteur, en tête de la dédicace de son livre intitulé : *Le Dessin*, offerte à ce seigneur lui-même, ambassadeur de Charles-Quint près la république de Venise, l'appelle *Gio (Juan) Urtado de Mendozza*.

Lettre XL, p. 165. — Dans la note, on dit que l'*Ammannato* fit une statue de géant pour un certain *Marco Mantova*, professeur de médecine, selon ce qu'avait dit Vasari, t. III, p. 424. *Marco Benavides*

de Padoue, grand légiste et célèbre érudit, désigné dans vos notes sur *Vasari*, t. III, p. 49, fut celui dont l'*Ammannato* exécuta le tombeau de cette statue colossale; c'est probablement à lui que cette lettre aura été écrite. Il fut enterré à Saint-Augustin de Padoue; il mourut en 1582, à quatre-vingt-douze ans, comme son épitaphe l'indique. On peut voir ce qu'a laissé écrit sur ce savant homme *Apostolo Zeno*, dans ses additions à l'*Éloquence italienne*, de *monsignor Giusto Fontanini*, t. I, p. 167; et t. II, p. 44.

Lettre LI, p. 166. — Le *Tomarozzo* était secrétaire du *Bembo*, qui le chargea, par son testament, de la publication de ses œuvres posthumes. Mais le *Tomarozzo* mourut avant le *Bembo*, d'où il résulte qu'il ne put s'acquitter de ce soin. Sa mort arriva en 1545, et le cardinal, dans ses lettres, en fait un beau portrait, en ces termes : « C'était l'homme le plus sage, le plus prudent, le plus instruit, le plus éloquent de sa patrie; je l'aimais autant qu'un fils. » Voyez le *Zeno*, dans ses notes à l'*Éloquence italienne*, de *Fontanini*, t. I, p. 93.

Lettre LVIII, p. 207. — *Raphaël* peignit le *Tibaldeo*, comme le rapporte *Vasari*, dans les chambres du Vatican, du côté où se trouve *le Parnasse*. J'ignorais qu'il en eût fait encore un autre portrait dans un tableau particulier; et je suis disposé à en douter.

Je ne conteste pas que monsignor *Luigi Valenti* possède le portrait du *Castiglione*, de la main de *Raphaël*; mais il n'est pas moins certain qu'il s'en trouve un dans la galerie du roi de France, qui a toujours

passé pour original : c'est celui-là même que *Crozat* a fait graver et qui avait *été gravé* auparavant par *Regnier Pezzyn*[1].

C'est la première fois que j'entends parler de la salle de bain du cardinal *Marco Cornaro*, que *Raphaël* aurait décorée de ses peintures en 1516. Le Vasari n'en parle pas, d'où je doute que si elle fut projetée, elle ait été jamais exécutée.

Lettre LIX, p. 210 — *A. M. A. Anselmi*, c'est-à-dire à *messer Antonio Anselmi*, le même qui est nommé dans la *Lettre LV*, p. 204, et dans la *Lettre LVII*, p. 206.

Lettre LIX, p. 210. — *A. M. Anselmi*, c'est-à-dire à *messer Antonio Anselmi*, le même qui est nommé dans la *Lettre LV*, p. 204, et dans la *Lettre LVII*, p. 206.

Lettre LIX, p. 210. — *Agostino Beazzano*, ou *Bevazzano*, était prêtre et poëte ; il demeurait à Venise chez *Pietro Aretino*, son ami. Sur une estampe rare et précieuse que je possède, gravée de cette manière

[1] Le portrait du Castiglione, que possédait le cardinal Valenti, est une simple tête, et il diffère de celui que possède le roi de France. Il peut se faire que Raphaël ait reproduit ce portrait d'après ce dernier, pour l'offrir à Castiglione lui-même, avec lequel il était très-lié. Il est certain que Castiglione composa une très-élégante élégie, sous le nom de sa femme, sur ce portrait, laquelle élégie a été imprimée plusieurs fois. D'un autre côté, il n'est pas moins certain que le cardinal Valenti eut ce portrait de la famille Castiglione, de Mantoue. — Il a été gravé à Rome en 1747, par Jean Godefroy Seuter. — Dans ce portrait, le Castiglione a la tête nue, un peu chauve ; on ne voit pas ses mains comme dans celui du Louvre, mais il est habillé de la même manière. — Voyez l'*Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 133-156.

qu'on appelle à trois teintes, et qui représente un emblème faisant allusion à cette femme du nom de *Sirène*, de laquelle l'*Arétin* était amoureux, et dont il a tant exalté la beauté, on trouve deux compositions en vers de ce poëte, dans lesquelles on le nomme *Bevazzano*. Le *Crescimbeni*, t. IV, p. 110, de l'édition de Venise, fait mention du *Bevazzano*, qui fit imprimer par *Giolito*, en 1548, un recueil de ses poésies sur la mort du *Bembo*[1].

Lettre LXI, p. 213. — Madame *Lisabetta*, ou *Elisabetta Quirini*, célèbre pour ses talents et pour sa beauté. Elle fut mariée à *Lorenzo Massolo*, gentilhomme vénitien. Une médaille a été frappée en son honneur. Voyez l'*Apostolo Zeno*, t. I, p. 172, dans les notes à l'*Éloquence italienne*, de *Fontanini*[2].

Lettre LXV, p. 218. — Monseigneur de *Vasone* s'appelait *Girolamo Schio*, de Vicence : c'était une créature de Jules II, Léon X et Clément VII, souverains pontifes, le dernier desquels le fit son majordome. Il mourut en 1552, à soixante-douze ans, et l'on voit son tombeau dans la cathédrale de Vicence. Voyez le *Marzani*, *Histoire de Vicence*, p. 161.

Lettre LXXI, p. 229. — Je n'ai aucune connaissance de cette gravure d'*Actéon*, d'invention de Jules Romain, dont je me flatte néanmoins d'avoir vu, à

[1] Le comte *Mazucchelli*, d'immortelle mémoire, fait mention de ce recueil dans le deuxième volume, deuxième partie, des *Écrivains d'Italie*, p. 574, où il parle du Beazzano; ce recueil est intitulé: *Lacrhymæ in funere Petri Bembi cardinalis*, et il contient aussi des morceaux de poésie d'autres auteurs.

[2] Elle est célébrée par le *Casa* dans ses sonnets.

très-peu près, tout ce qui a été gravé par ce maître.

Lettre LXXV, p. 234. — Soyez assuré qu'on parle ici du *Guerchin*, et non de l'*Albane*. Ce dernier s'appelait seulement *Francesco;* de plus, cette même année, dans laquelle cette lettre a été écrite, le *Guerchin* peignit pour l'église de Saint-Martin de Sienne le martyre de saint Barthélemy.

Lettre LXXXII, p. 246. — *Mastro Nanni*, dit de *Baccio Bigio*, architecte, est nommé plusieurs fois par Vasari. Le Buonarotti eut à supporter beaucoup d'ennuis de la part de cet artiste, d'une humeur inquiète et intrigante, qui était sculpteur et architecte médiocre.

Idem, p. 247. — *Monseigneur d'Arras*. On appelait ainsi à Rome ce prélat, parce qu'il était évêque d'Arras. Après sa promotion à la pourpre, on l'appela le cardinal de Granvelle. Il fit une grande figure à la cour de Philippe II, roi d'Espagne, comme avait fait son père à celle de Charles-Quint. Il aimait les beaux-arts, et fit lever à grands frais le plan, la coupe et la hauteur des Thermes de Dioclétien par *Sébastien de Oya*, architecte flamand; et ensuite il le fit graver sur cuivre et en fit composer un livre qui, de tous ceux qui traitent des antiquités romaines, est le plus rare, le plus intéressant et le plus curieux. Il fut imprimé à Anvers, chez *Jérôme Coch*, en 1558. — On cite, dans cette lettre, *Alexandre Greco*, fameux graveur de camées, dont j'ai parlé, p. 128, de mon *Traité des pierres gravées*.

Lettre LXXXIII, p. 247. — Cesarini Ridolfi... sig.

Costanza. Le premier est *Alexandre Cesarini*, créé cardinal en 1513, mort en 1542; le second est *Nicolas Ridolfi*, promu en même temps que l'autre, et mort en 1550, et la dernière est *Constance Farnèse*, parente de très-près de *Paul III*, et mariée à *Étienne Colonna*, prince de *Palestrina*.

Lettre LXXXIV, *p*. 251. — *Jean-Jacques de Vérone* est le graveur nommé *Caraglio*, duquel j'ai dit tout ce que je savais dans le *Traité des pierres gravées*, p. 123.

Lettre CIII, *p*. 298. — Il n'y a pas de doute que le *chevalier Farella*, nommé dans cette lettre, est ce *Jacques Farella*, peintre napolitain, mort en 1706, à quatre-vingt-deux ans, dont le Dominici nous a donné une notice, dans ses *Vies des peintres napolitains*.

Cette lettre est écrite par ce Cassana, peintre de portraits, qui abandonna ensuite ce genre de peinture, et se mit à peindre des animaux. Son portrait est gravé dans le IVe volume des *Portraits des peintres de la galerie de Florence*.

Lettre CVI, *p*. 302. — Le tableau de Paul Véronèse, dont il est parlé dans cette lettre, est à présent dans la galerie du *duc d'Orléans*; mais il représente *Paul* qui fuit la volupté et suit la vertu. Il a été fait graver par M. Crozat.

Lettre CVIII, *p*. 304. — J'ai entendu dire que le recueil de gravures, duquel *D. Gio. Verdegner* voulait se défaire, était celui du chanoine *Vittoria*, du même pays que le susdit *Verdegner*, et qui mourut vers

l'année dans laquelle le Luti écrivit cette lettre. Le *Vittoria* avait rassemblé une quantité d'estampes et de dessins qui alors furent mis en vente à Rome. M. Crozat, qui s'y trouva, fit acheter des dessins, qui, à vrai dire, n'étaient pas des meilleurs; et je ne crois pas non plus que les estampes fussent mieux choisies.

Lettre CXII, p. 309. — Le nom de l'envoyé d'Angleterre qui est au bas de cette lettre doit s'écrire ainsi : Davenant.

Lettre CXIV, p. 411. — Ce *Raphaël,* que *Pierre de Cortone* nomme ici, est, je crois, *Raphaël Vanni*, son élève [1].

Ibid, note 2. — Le *Vangelisti* n'a gravé que l'*Age d'or;* les autres âges n'ont pas été gravés, à cause de la difficulté qu'il y a de pénétrer dans la salle où ils sont peints. Le *Vangelisti* n'exécuta pas sa gravure d'après la peinture du *Cortone,* mais d'après une excellente copie qu'en avait faite le *Gabbiani.*

Ibid., p. 311, *note* 2. — La galerie dont il est parlé dans cette note ne me paraît pas être de l'ar-

[1] *Joseph Ratti*, célèbre peintre génois, qui s'occupe à écrire les vies des peintres de sa patrie, m'assure que le Raphaël nommé dans cette lettre est *Jean-Marie Bottata*, de Savone, protégé de la famille *Sachetti*, qui le mit étudier sous le *Cortone* et qui, parce qu'il montrait de très-heureuses dispositions, fut surnommé *Raffaelino.* Nous avons à Rome, de cet artiste, un grand tableau qui représente Jacob se réconciliant avec Ésaü, où l'on reconnaît la manière du *Cortone* et du *Romanelli*. Ce tableau passa de la famille Sachetti au Musée du Capitole, où il se trouve encore. Il naquit en 1613, et le *Soprani* place sa mort en 1644. Voyez l'*Abecedario pittorico,* à l'article de *Gio.-Maria Bottala.* — Note de *Bottari.*

chitecture du *Cortone*, mais d'un style florentin, et plus ancien. Néanmoins, je m'en rapporte à vous [1].

Ibid., note 3. — Vous dites que personne n'a écrit la vie de *Pierre de Cortone;* mais j'en possède une manuscrite de *J. B. Passeri*, qui n'est pas terminée, et ce qui est terminé est mal fait. Il y a encore celle imprimée de *Lione Pascoli*, qui est encore plus mauvaise, et ne vaut pas mieux que tout ce qui est sorti de la plume de cet écrivain. Il serait à désirer que quelque homme, habile et instruit, voulût entreprendre ce travail, parce qu'il aurait là un beau sujet pour faire valoir son mérite. Vous m'écrivez qu'un savant écrivain de Cortone s'occupe d'écrire cette vie : est-ce vrai [2] ?

Lettre CXIX, p. 319. — L'auteur de cette lettre donne le nom de médaille à ce qui, selon toutes les apparences, était un camée; ajoutant dans le vers qui suit : *taillé dans un champ blanc*; ce qui ne convient qu'à un camée, et l'on sait d'ailleurs combien *Valerio* excellait dans cet art. Quant au nom de

[1] Bottari, dans une note au bas de cette observation, en reconnaît la justesse en ces termes : M. Mariette dit vrai, et les nombreuses peintures qui décorent cette galerie sont d'artistes qui moururent avant que le Cortone ne vînt à Florence; il ne fit autre chose que le dessin des portes extérieures qui donnent entrée dans cette galerie, lequel dessin a été gravé dans les Études de portes et fenêtres, publiées en trois volumes, par *Ferdinand Ruggori*.

[2] C'est très-vrai ; c'est M. l'abbé Lucci, gentilhomme de Cortone, et chanoine de Saint-Eustache de Rome; il y a longtemps qu'il a composé la vie de Pierre de Cortone, ou qu'il a dit l'avoir composée, mais il ne l'a pas encore (1762) publiée (Note de Bottari). — Je ne sache pas que ce travail ait été imprimé.

M. Biguin, je le crois une erreur, mais je ne saurais comment le corriger.

Lettre CXXIV, p. 328. — Dans le IV[e] volume des *Portraits des peintres de la galerie de Florenee,* on trouve le portrait d'un *Charles Leisman,* qui était fils adoptif d'un peintre allemand, qui trouva ce fils à Venise, où il mourut en 1698. Cela s'accorderait avec le temps pendant lequel ce Leisman vivait à Florence, et duquel parle le *comte Magalotti,* dans cette lettre. Mais, au contraire, si cet artiste était neveu de *Livio Meus,* et compatriote de *Jacques Collet,* tous deux Flamands, il ne pouvait être Napolitain, comme on lit dans la note 2 de cette lettre.

Lettre CXXVI, p. 330. — La collection dont il est question dans cette lettre passa tout entière dans les mains de M. Crozat, en 1724, et je l'ai vue et examinée avec soin. Elle était faite sans choix, et elle n'était réellement pas considérable. L'auteur de ce recueil y avait ajouté un abrégé de la vie de chaque artiste dont il possédait un dessin : et c'est la même chose que ce qui se trouve à la bibliothèque du Vatican et même ailleurs, parce qu'il en a été fait plusieurs copies. J'en possède une, mais j'en fais peu de cas, parce qu'il s'y rencontre beaucoup d'erreurs; on ne perd pas beaucoup à la laisser inédite, bien que l'auteur désirât qu'elle eût été imprimée.

Lettre CXXX, p. 348. — On peut voir à Bologne, à l'autel de la cathédrale qu'on appelle la *Confession,* plusieurs sculptures fort estimées d'*Alphonse Lombardo* de Ferrare, qui est désigné comme Français,

certainement par suite d'une faute d'impression. Ces sculptures ont été placées là en 1504. Il y avait à Venise, du temps de *Jacques Sansovino*, *Tullio* et *Antonio*, tous deux surnommés Lombards, et excellents sculpteurs. Je me souviens d'avoir vu à Padoue, dans la chapelle de Saint-Antoine, deux grands bas-reliefs de marbre sur lesquels j'ai lu les noms de ces deux artistes, et, sans aucun doute, c'est de l'un d'entre eux qu'il est question dans cette lettre. Dans cette même chapelle sont d'autres bas-reliefs, travaillés dans le même goût, qui représentent des miracles du saint : l'un est de *Sansovino*, et l'autre de *Jérôme Campagnola;* ils me parurent très-beaux. Quant à *Christophe Lombardi* de Milan, duquel il est parlé dans la note 4, le Lomazzo dit qu'il était sculpteur et architecte, et frère du peintre *Andrea Solari*.

Lettre CXXXIX, p. 365, *note* 2. — M. le marquis *de Marigny* n'est pas surintendant général des postes, mais bien directeur général des bâtiments du roi et des arts et manufactures de France.

Vous avez laissé échapper une sorte d'équivoque relativement aux deux gravures de *Stefano della Bella*, l'une de saint Prosper, l'autre de saint André Corsini; je les possède toutes deux, et celle de saint Prosper est une des plus belles de cet auteur. Peut-être n'aurez-vous pas bien compris mon écrit.

Lettre CLV, p. 416. — Il faut que je vous avertisse d'une erreur dans laquelle je suis tombé dans cette lettre, où je vous disais que le tableau de *Solimena,*

gravé par le *Carmona*, avait été fait par Philippe V, et que le portrait de ce prince avait été changé, dans la gravure, en celui du roi actuel. La vérité est que, dans le tableau, le portrait est celui de Louis XIV, roi de France, et il fut commandé par le cardinal *Gualtieri*, comme on lit dans la vie du *Solimène* par le *Dominici*, page 593. Le *Carmona* se trouvant en France en fit le dessin et l'emporta à Madrid; mais au lieu du portrait de Louis XIV, il grava sur le cuivre celui de son roi. La même chose est arrivée au tableau de Solimène, car le possesseur de ce tableau a fait peindre dessus la tête de Louis XV.

Lettre CLXXII, p. 481, v. 14. — L'histoire de Judith, en bas-relief de bronze, ne représente pas cette femme célèbre au moment où elle coupe la tête d'Holopherne, mais alors qu'elle retourne triomphante à Bétulie. De même, l'autre bas-relief ne représente pas David dansant devant l'arche, mais Ossa qui tombe mort pour avoir porté la main sur l'arche qui vacillait. Si vous ne vous en rapportez pas à moi, je vous citerai le témoignage du père *Valerio Polidoro*, qui le dit clairement à la page 15 de sa *Description de l'église de Saint-Antoine de Padoue*, imprimée en 1590, in-4°. Le même auteur décrit minutieusement dans son livre le chandelier de bronze qui est dans la même église, ouvrage du *Riccio*, de qui sont un Adam et une Ève de marbre, dans la grande cour du palais de Saint-Marc, à Venise; statues célèbres. Dans le susdit livre on rapporte son épitaphe, dans laquelle on dit qu'il mourut

en 1532, à soixante-deux ans. Il y est nommé *Andreas Crispus Brioschus*, et il convient de faire remarquer ici que *Crispus* est le synonyme latin de l'italien *Riccio*. L'auteur de cette lettre CLXXII dit avec vérité que parmi les bas-reliefs du chœur, il n'y en a aucun du Donatello; mais il est vrai néanmoins que parmi les ornements de sculpture du maître-autel, il y a plusieurs ouvrages de la main du Donatello, rapportés là de l'ancien autel lorsqu'il fut détruit et refait dans le seizième siècle, comme on peut le voir dans le livre du susdit père *Valerio*.

Telles sont les observations que j'ai faites sur le tome V (des *Lettere pittoriche*), et j'ai pris la liberté de vous les envoyer par écrit, pour vous obéir. Mais puisque j'ai la plume à la main et que je discours du recueil de ces lettres, je vous dirai encore que dans la lettre du célèbre Vandyck, tome IV, pages 17 et 18, il est fait mention deux fois d'un *baron Canuive*, c'est ainsi que ce nom y est écrit, et dans la note on suppose que ce baron est un officier de marine. Mais c'était un Anglais dont Vandyck a estropié le nom en l'écrivant, comme on le prononçait dans la langue qu'il parlait : c'est milord *Conway*, qui fut secrétaire d'État sous Charles Ier, roi d'Angleterre; c'était un homme de lettres qui aimait et comprenait les beaux-arts, comme son patron.

VIII.

Mariette à monseigneur Bottari[1].

Paris, 12 octobre 1765.

J'ai reçu presque en même temps les deux lettres que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, l'une en date du 20 d'août, et la seconde du 18 septembre, parce que la première était incluse dans une lettre de M. le marquis de Marigny, qui était allé dans ses terres. J'ai trouvé dans la seconde les premières feuilles du tome cinquième des *Lettere pittoriche*, et j'ai lu, avec un singulier plaisir, celle par laquelle commence le recueil. Elle m'a fait mieux connaître Marc Benefial. Je voudrais que nous eussions beaucoup de vies de peintres écrites de cette manière; elle est remplie d'enseignements solides, et, autant que j'ai pu le comprendre, un écrivain, dont je connais la plume savante, y a mis la main. Mais dites-moi pourquoi, dans la réimpression du *Titi*, le nom de Benefial est accompagné du titre de chevalier, et que, dans sa biographie, il n'est dit nulle part qu'il ait été décoré d'aucun ordre de chevalerie? Ce n'est pas que cela me paraisse fort important, mais une semblable distinction ne déshonore pas un artiste;

[1] Recueil des *Lettere pittoriche*, t. V, p. 424, nº CLVIII.

ensuite, j'aime l'exactitude. Je ne vous dirai pas combien cette lecture m'a fait désirer, plus que jamais, d'avoir dans mes cartons des dessins, au moins un seul petit, de la main de Benefial. Il fut un temps où vous espériez pouvoir décider un de ses élèves à s'en défaire ; mais je crains que la chose ne soit trop difficile ; c'est pourquoi je me retire. J'ai fait dessiner à Rome, pour y suppléer, les deux tableaux qui sont à l'Ara-Cœli, et je vous avoue que celui où la sainte reçoit l'extrême-onction me paraît tellement pathétique, qu'il émeut extrêmement ceux qui le regardent. — Je continuerai à lire les feuilles que j'ai reçues jusqu'à la lettre H avec attention ; et, puisque vous l'exigez, je vous communiquerai mes observations, dans le cas où cette lecture m'en suggérerait. Je m'occupe à remuer mes paperasses, et je ne désespère pas de trouver quelque chose qui puisse avoir place dans votre collection. Vous avez inséré dans le tome IV les observations du Bocchi [1], qui étaient devenues rares. Pourquoi feriez-vous difficulté de rapporter dans ce cinquième volume deux opuscules imprimés de *Federico Zuccheri,* tous deux écrits sous formes de lettres, qu'on ne trouve plus et qui sont très-importants ? — L'exemplaire des *Antiquités de Pœstum,* que vous m'avez envoyé, ne m'est pas de trop, et je suis reconnaissant de votre attention, comme aussi pour les trois autres gravures de Solimène. J'attends avec impatience le tome IV

[1] Sur l'excellence de la statue de saint Georges, du Donatello. — Voyez Bottari, t. IV, p. 258, n° CLIII.

de la *Description d'Herculanum*. Je suis étonné que vous n'ayez pas encore vu les gazettes qui l'annoncent. M. Natoire connaît la voie par laquelle il devra l'adresser. J'ai été informé d'une manière certaine, par une personne qui l'a lue, de la réponse faite à la lettre de M. Winckelman ; c'est pourquoi je n'en puis douter. Elle a été imprimée à Naples ; c'est pourquoi je vous prie, autant que je le puis, de me la procurer. — Il n'est pas nécessaire que vous ayez un correspondant à Londres pour en faire venir les *Antiquités de Spalatro* : M. Clérisseau, qui les a dessinées, demeure à Rome, et vous les procurera. N'hésitez pas à en faire l'acquisition ; le livre est digne de votre curiosité. — Je me réjouis, avec M. Winckelman, de ce qu'il est parvenu, à la fin, à obtenir ce qu'il désirait depuis si longtemps, une fonction stable et honorable dans son pays. Si j'étais dans sa peau, je n'abandonnerais pas Rome ; mais chacun a ses idées et sa manière de penser. — L'estampe de la Mort d'Hector, dont je vous ai parlé, n'a pas été gravée en Angleterre, mais à Rome, par *Domenico Cunego*, d'après le tableau d'un peintre écossais de nation[1], qui demeure également à Rome, et qui ne manque pas de talent.

Nous avons finalement perdu le comte de Caylus : il a eu le sort que nous redoutions tous ; il mourut le 5 septembre (1765), après avoir été dix-huit mois dans des souffrances continuelles. J'étais depuis

[1] Gavino Hamilton ; voyez dans Bottari, t. V, p. 371, n° CXL, une lettre de cet artiste à M. Ignace Hugford.

longtemps, vous le voyez, préparé à ce coup funeste; cependant il ne m'a pas fait moins d'impression. Il est dûr, à mon âge, de voir partir un ami qui avait depuis quarante ans autant d'attachement pour moi que j'en avais pour lui.

Dans la vie de Benefial, il est fait mention d'un mémoire composé par M. le comte Nicolas Soderini à la défense de ce peintre. Serait-ce montrer trop d'indiscrétion que de demander ce que c'est que ce mémoire, et de vous avouer que je désirerais augmenter ma collection de tous les livres qui concernent la peinture ou ceux qui l'ont exercée? Nous n'avons pas ici les vies du *Masucci* et du *Mancini*, qui sont morts à Rome il y a peu d'années. Quelqu'un devrait bien les écrire, comme celle de Benefial, et vous les donner pour être insérées dans le recueil de *Lettres pittoresques*, et on les y lirait avec plaisir. Vous avez bien raison de dire que l'on montre ici et dans les Pays-Bas trop d'envie de posséder les œuvres des peintres flamands. Vous seriez surpris de la somme qui a été dépensée à un recueil de dessins, presque tous flamands, dont un curieux a voulu se défaire. Parmi ces dessins, il s'en trouvait un beau de Raphaël, qui a été payé quinze cents francs, c'est-à-dire trois cents écus romains; mais quelle différence d'un tel dessin avec des dessins d'ivrognes, de troupeaux de bœufs, d'arbres, qui se sont vendus de huit à neuf cents francs pièce? Je les ai laissés tranquillement aller sans regret. Il est vrai que, pour me consoler, il m'est venu un beau rouleau de des-

sins italiens, où j'ai trouvé beaucoup mieux mon compte. J'y ai trouvé un petit dessin du Titien, qui est la première pensée du *Promethée* que grava Cornelius Cort; et je vous dirai, sans exagération, que, si Michel-Ange l'eût dessiné, il n'y aurait pas mis plus de science. Mais c'est trop abuser de votre patience et de vos yeux, que de les tenir si longtemps fixés sur une écriture aussi fine et aussi mal formée que la mienne. Je vous en demande pardon, et vous prie d'excuser celui qui ne trouve pas de plus grand plaisir que de s'entretenir avec vous.

IX.

Bottari à M. Pierre Mariette[1].

Rome, 5 novembre 1765.

Votre lettre du 12 du mois dernier m'a fait le plus grand plaisir, parce que je craignais que la mienne du 20 août n'eût été perdue. Je suis charmé que la première vous ait satisfait; mais je regrette d'avoir omis d'indiquer le titre de chevalier conféré à Benefial. Je crois que cet honneur lui aura été accordé par le pape, lorsqu'il peignit le prophète à Saint-Jean-de-Latran. Je me rappelle avoir inséré dans les volumes précédents la vie du chevalier Rusconi. Vous avez raison de le dire, il faudrait que quelque élève de chaque maître, ayant longtemps vécu avec lui dans une grande intimité, en écrivît la vie avec la plus grande franchise, disant le bien et faisant aussi connaître les défauts qu'il est permis d'indiquer, surtout lorsqu'ils sont apparents et publics. On a imprimé à Florence les vies du *Vignali*, maître de *Carlo Dolci*, du *Gabbiani* et du *Franchi*. Si vous voulez ces trois biographies, je puis vous les procurer. M. *Temanza* a écrit d'une manière remar-

[1] T. V, p. 433, nº CLX.

quable celles du *Sansovino* et du *Palladio*. Il semble qu'une malédiction soit attachée aux écrivains qui écrivent sur les beaux-arts, car tous ont commis des erreurs incroyables. Je le dis en me citant moi-même pour exemple, puisque je me suis trompé sur des choses que je savais comme je sais mon nom. La même chose est arrivée à Vasari et à ceux qui sont venus après lui. Il m'a fallu jusqu'ici faire réimprimer deux feuilles de ce cinquième volume (des *Lettres pittoresques*). Je vous ai envoyé quelques petits dessins de *Benefial*, et je crois les avoir mis avec une gravure de *Solimène*. Je vous adresse aujourd'hui la feuille G, qui était, je ne sais comment, restée en arrière, et j'y joins les autres feuilles imprimées jusqu'à ce jour, qui arrivent jusqu'au V inclusivement, et contiennent quatorze lettres. Je verrai si je puis trouver le mémoire composé sous le nom du comte *Soderini* à la défense de Benefial. J'aurais volontiers inséré, non dans ce volume, mais dans les précédents, les deux lettres de Frédéric *Zuccheri*, si j'avais pu trouver le moyen de les faire au moins copier. Je les chercherai avec le plus grand soin, et si je ne puis les trouver soit à Rome, soit à Bologne, soit dans le reste de l'Italie, je vous prierai de m'en procurer une copie dont je payerai le prix. Si quelque amateur d'antiquités voulait acheter celles de *Pæstum*[1], il s'en trouve à Rome plusieurs exem-

[1] Gravées par Philippe Morghen, et décrites par M. le baron D. Joseph Antonini, dans son *Traité de la Lucanie*, publié à Naples, en 1745.

plaires au prix d'un écu romain. Je n'ai pas connaissance de la réponse faite à M. Winckelman, mais j'écris aujourd'hui pour qu'on en fasse la recherche. J'attends avec impatience les gravures de vos dessins qui, j'en suis certain, seront excellentes. Il sera plus sûr, pour me les envoyer, de les donner au libraire correspondant de *Busciard*, libraire à Rome; je vous en donnerai le nom sur une feuille à part. Je vous remercie de m'avoir adressé à M. Clérisseau pour avoir les *Antiquités de Spalatro;* je m'en prévaudrai. Je crois, comme vous, que nous n'aurons pas de sitôt, comme tout le monde le désire, les vies des peintres bolonais, par la raison que M. le chanoine Crespi est fort occupé. M. Hamilton, l'auteur des *Funérailles d'Hector*, gravées passablement par un Véronais, m'en donne une épreuve. J'ai vu dans son atelier un tableau avec des figures grandes comme nature, représentant Achille qui traîne, attaché à son char, le corps d'Hector. Ce corps est nu et bien dessiné. Hamilton est amoureux du coloris du Titien, dont il possède trois beaux tableaux; mais en peignant il ne l'imite pas, car son coloris est trop terne. C'est le plus honnête, le plus aimable, le plus charmant homme du monde. Quant au Musée du Capitole, vous en savez autant que moi, car, aussitôt qu'une planche est gravée, je vous en envoie l'estampe. Actuellement, les deux tiers sont gravés.

J'ai appris avec le plus grand chagrin la mort de M. le comte de Caylus, à cause du caractère élevé qui brillait de toutes parts dans ce gentilhomme.

Moi aussi, j'ai perdu un vieil ami en Italie; c'est *Gio.-Pietro Zanotti*, qui comptait plus de quatre-vingt-dix ans. Je tâcherai de me procurer la lettre d'un certain peintre espagnol, qui demeure à Rome depuis longues années, dans laquelle il parle de beaucoup de peintres et de peintures de ses compatriotes, et je la comparerai avec les vies du *Palomino*, que nous avons dans la Bibliothèque (Corsini, ou du Vatican), bien que cet ouvrage soit rare; et je verrai s'il faudra que j'en fasse fonds pour le cinquième volume. Je me réjouis de ce que vous augmentez votre collection tous les jours par de nouvelles acquisitions remarquables. Sans cérémonie, et pour ne pas vous ennuyer plus longtemps, je reste de tout cœur rempli d'estime et de dévouement, etc.

X.

Gio. Bottari à M. Mariette [1].

Rome, 16 octobre 1765.

Je m'empresse de vous accuser réception, monsieur, de votre aimable lettre du 2 courant, et je suis bien aise que vous ayez reçu les autres planches du *Museo Capitolino* : mais je ne sais si vous les avez trouvées de votre goût, comme les premières. Je n'ai aucune nouvelle du tome IV de l'*Herculanum* : j'en ferai la recherche par le premier courrier ordinaire. Je suis heureux d'apprendre que l'art de graver sur cuivre a passé les Pyrénées, qui paraissaient inaccessibles, jusqu'ici, aux beaux-arts [2]. M. *D. Emmanuel Roda*, ministre du roi d'Espagne à Rome, vient de partir pour l'Espagne : il est appelé à Madrid pour remplir les fonctions de secrétaire de grâce et de justice, fonctions qui s'étendent sur toutes les affaires du royaume. C'est un homme très-instruit et qui comprend bien les arts; nul doute qu'il ne s'applique à les encourager avec beaucoup de zèle. Le *Vasi*, graveur de vues d'architecture, a gravé le plan perspective de Rome, vue du mont Janicule, en six

[1] T. V, p. 429, n° CLIX.

[2] Voyez t. V, p. 416, n° CLV.

grandes feuilles. Ledit M. *Roda* en emporte une épreuve pour déterminer le roi à en accepter la dédicace. Il doit être arrivé maintenant à Madrid, et il m'enverra sans doute, étant mon patron et ami, la gravure du *Carmona*. J'ai fait l'acquisition d'une estampe gravée à Bologne par M. *Carlo Bianconi*, ministre de l'électeur de Saxe près de cette cour. Il s'est mis à cultiver cet art pour son agrément. La gravure est tirée d'un beau dessin original de *La Fage*, qui appartenait au comte *Algarotti*; c'est un simple trait, suivant la manière de *La Fage*. Elle représente l'entrée d'Énée aux enfers, accompagné de la sibylle, que l'artiste a représentée trop jeune; puisqu'on dit d'une femme nonagénaire, *elle est plus vieille que la sibylle de Cumes*. On y voit au-dessus un fleuve, qui répand ses eaux par une urne et forme une belle cascade. Au fond est Caron, qui frappe avec sa rame quiconque tarde à passer [1], et des personnages tout nus qui voudraient traverser le fleuve avant leur tour. Sur l'autre rive, on aperçoit un grand nombre d'âmes enveloppées d'une sorte de linceul, qui montrent seulement leurs mains et le profil du visage. Le comte *Algarotti* signale ce dessin dans ses œuvres. — Je ne sais si le susdit *D. Emmanuel* a acheté le tableau du *Maratta* qui représentait le vénérable *Palafox*, parce que tout

[1] Caron, dimonio, con occhi di bragia,
Lor accennando, tutte le raccoglie,
Batte col remo qualunque s'adagia.

DANTE, *Inferno*, canto III.

l'hiver ayant été pluvieux, l'humidité, mon mortel ennemi, m'a cloué sur mon fauteuil, où je suis encore. Il vint pour me voir, mais on parle de tant de choses, que celle-là m'est sortie de l'esprit : mais je le saurai de sa cour, et je saurai si on grave ce tableau. — J'attendrai les ports de *Vernet*, et je ne doute pas qu'ils ne soient gravés avec la même perfection que les derniers que vous avez bien voulu m'envoyer. Il me semble que cet habile artiste a placé le point de vue un peu bas, et qu'il reste trop d'espace dans le tableau. Il est vrai que c'est le moyen de faire le tableau plus promptement. — J'écrirai à Naples, à un graveur appelé *Philippe Morghen*, pour qu'il me cherche le *Saint Guillaume de Verceil*, et cette estampe gravée par le *Gautier*. — J'aurai prochainement un dessin de Benefial, et je vous l'enverrai de suite. — Le chevalier *Sebastiano Concha* est mort très-vieux, mais Gio. Pietro Zanotti, plus vieux que lui de dix ans, vit encore, mais il a perdu la raison et il est en enfance. — Je n'ai pas encore vu les *Antiquités de Spalatro;* je me les procurerai, parce qu'elles doivent être belles. — J'écris à Bologne pour avoir les gravures de notre *Traballesi*, duquel je n'ai encore rien vu. — J'apprends de M. le conseiller Bianconi, dont j'ai parlé plus haut, que Mme de Pompadour a fait graver quelques camées tant antiques que modernes. Je suppose que ces gravures ne se vendent pas, mais j'espère néanmoins que, par votre entremise, je pourrai les obtenir de M. le marquis de Marigny. — Je me rap-

pelle maintenant une chose qui m'était sortie de l'esprit, par suite du nombre infini d'affaires de toutes sortes qui me passent par les mains, sans parler de la vieillesse qui fait perdre la mémoire. Cette chose est qu'il me semble vous avoir envoyé deux dessins de *Benefial*, que vous devez maintenant avoir reçus. — Je voudrais apprendre l'entier rétablissement du digne comte de *Caylus*; je prie Dieu pour lui, et je crois être utile au genre humain; il y a des hommes qui ne devraient pas mourir. — Je suis étonné que vos graveurs, qui tous les jours envoient en Italie, pour les vendre, de nouvelles gravures, d'après des peintures peu célèbres, ne gravent pas *la Cène* de Léonard de Vinci, dont vous devez avoir une excellente copie qui fut faite par ordre de François Ier, et placée dans la sacristie de Saint-Germain-d'Auxerre. Il me semble que M. le comte (de Caylus) devrait la graver, c'est pourquoi je me sens heureux d'en parler. Celle de Rubens est une copie mal faite, qui ressemble plutôt à une caricature. Si elle avait été gravée en reproduisant fidèlement l'original, on aurait vendu cette estampe comme du pain : tout le monde l'aurait achetée. Je termine cette trop longue lettre en me disant, etc.

XI.

Mariette à monseigneur Bottari[1].

Paris, 30 décembre 1765.

Oui, monseigneur, j'ai reçu les planches destinées au quatrième volume du *Museo Capitolino*, que vous avez eu la bonté de me faire parvenir dernièrement, et j'en suis très-satisfait. Si toutes les autres sont comme celles-ci, le quatrième volume sera aussi remarquable que les précédents, et je dirai même qu'il sera encore plus intéressant. La vue de Rome, de M. *Vasi*, prise du mont Janicule, n'excite pas beaucoup ma curiosité, parce que je ne sais ni comment ni où serrer ces grandes estampes. Je serai bien curieux de voir celle gravée par un de vos amis à Bologne, d'après un dessin de M. de La Fage, et, si cela était possible, je désirerais l'acheter. — La personne qui vous a parlé d'une suite de pierres gravées, dont la marquise de Pompadour avait fait reproduire les estampes, ne vous a pas raconté le fait exactement. Dans cette suite, il n'y a aucune pierre d'un travail antique, mais toutes ces estampes sont reproduites d'après des pierres précieuses gravées

[1] T. V, p. 338, n° CLXII.

soit en creux, soit en relief par M. Guay, maître en cet art, et que cette dame protégeait. Cette suite forme un volume in-4°, qui contient soixante-quatre planches, y compris le frontispice. De son vivant, elle en a distribué un petit nombre d'exemplaires. Je ne sais ce que sont devenus les cuivres. Le marquis, son frère, les aura sans doute trouvés dans la succession de sa sœur, et je lui en demanderai un exemplaire pour vous. S'il en a quelques épreuves, je me flatte qu'il ne refusera certainement pas de vous en offrir une.

Je vous remercie des dessins de *Benefial* que vous me faites espérer, ainsi que de ceux de *Francesco d'Imperiale*, que j'ai déjà reçus. — Il y avait un bout de temps que le chevalier *Sebastiano Concha* était mort pour la peinture; il a donc aussi terminé sa carrière vitale? Pourrai-je avoir le jour précis de sa mort[1]? Peut-être son sort est-il plus heureux que celui du bon Zanotti, que vous me dites être tombé en enfance. Cela doit être arrivé subitement, puisqu'il y a peu de temps, il travaillait la plume à la main et faisait de bons et beaux vers.

Je serais aussi désireux que vous d'avoir une bonne gravure de *la Cène* de Léonard de Vinci; mais il ne faut pas l'attendre de nos graveurs. Ils sont tous occupés à graver pour gagner de l'argent, et ils sont très-persuadés qu'une telle gravure, quelque

[1] Il mourut le 1er septembre 1764, mais son grand âge l'empêchait de travailler.

bien faite qu'elle pût être, n'aurait ici aucun succès; mais on ne peut pas déterminer le public à changer de goût et à en prendre un meilleur. Actuellement, il préfère les sujets gracieux, et ceux qui sont graves et sérieux ne sont pas à la mode. Depuis longtemps, nous n'avons de cette fameuse peinture (la Cène), d'autre gravure que celle qui a été exécutée sous la direction de Rubens [1], ce qui, comme vous le dites, ne la représente que très-imparfaitement. Vous ne pourriez croire, par exemple, la vogue qu'ont les estampes gravées d'après les tableaux de M. Vernet (Joseph). On les enlève aussitôt qu'elles paraissent, et les planches se multiplient de telle sorte, que leur nombre suffira pour former avant peu un fort volume. On a publié dans la *Gazette littéraire de Paris* une lettre de moi, dans laquelle je cherche à défendre les Grecs contre certaines attaques dirigées contre eux par M. Piranesi, dans son livre de la *Magnificence de l'architecture des Romains*. Cet auteur, qui préfère les derniers, ne me semble pas parler des Grecs avec toute l'estime qui leur est due. Je ne sais comment cette lettre, qui a été imprimée sans que je l'aie su, lui sera venue entre les mains. On m'a écrit qu'il s'en était trouvé offensé, et qu'il travaillait à me répondre. Il en est assurément le maître, mais je désire seulement qu'il ne le fasse pas avec rudesse; il aurait d'autant moins de raison d'agir ainsi, que la diversité de nos opinions

[1] Par P. Sutman, qui a gravé beaucoup d'après Rubens.

sur ce point n'a diminué en rien l'estime que je fais de ses talents. Cherchez à voir cette lettre; connaissant le père Jacquier, il vous sera facile de l'avoir. Elle se trouve dans les numéros du mois de janvier 1765 de la *Gazette littéraire*, et comme elle traite de questions touchant le goût et le dessin, elle ne vous déplaira peut-être pas. Je suis avec respect, etc.

XII.

Pierre Mariette à Tommaso Temanza[1].

Paris, 9 août 1771.

La dernière lettre que vous m'avez fait le plaisir de m'écrire, m'arriva dans un moment très-critique. J'étais alors retombé très-gravement malade, et si j'en suis revenu, je le dois à une faveur du ciel. Cette maladie m'avait tellement affaibli, qu'il me devint, non-seulement nécessaire d'aller respirer un meilleur air à la campagne, mais encore de me tenir éloigné de toute espèce d'application : voici la cause à laquelle vous devez attribuer un silence dont vous aurez été peut-être scandalisé. J'ajouterai, pour me justifier, que je voulais vous accuser réception du petit paquet de livres que vous avez recueillis pour moi, et ce paquet ne m'est arrivé que depuis quinze jours. Actuellement qu'il est entre mes mains, et qu'il m'est permis d'écrire, je n'ai rien de plus pressé que de m'entretenir avec vous. Je dois, avant tout, vous remercier des livres et de l'estampe, d'après le Balestra, que vous m'avez procurés, et je vous prie de me dire ce que j'ai à vous donner pour cet envoi,

[1] Bottari, t. VIII, p. 418, n° CLXXVI.

afin que je puisse vous le faire remettre. Je crois vous avoir déjà remercié du dessin des Thermes d'Agrippa, qui complète mon exemplaire des Thermes antiques, gravés sur les dessins de Palladio. Si je l'ai omis, je le fais aujourd'hui, m'empressant de vous témoigner tout ce que peut suggérer la plus vive reconnaissance. Je suis charmé de voir que vous persévériez dans l'intention de nous donner les vies des architectes qui ont vécu sous le gouvernement de votre République (de Venise), et que vous soyez maintenant occupé à écrire celle de *Frère Joconde.* Je vous avais promis d'intéresser l'architecte de la ville de Paris, que je connais, à vous communiquer là-dessus tout ce qu'il a fait. Aussitôt que revenu de la campagne, j'eus mis le pied à Paris, j'allai lui rendre visite, et j'appris de lui qu'on lui avait fait récemment, de votre part, la même demande. Néanmoins, ma visite ne fut pas inutile. J'appris qu'il avait mis plus d'empressement à vous servir ; et, en effet, il s'est chargé de me fournir sous peu tous les plans d'élévation du pont Notre-Dame, le seul qu'ait construit, à Paris, votre compatriote. Quant à la notice historique, il me pria de l'en dispenser, par la raison qu'il n'en avait aucune connaissance, et je me suis chargé de vous en instruire tant bien que mal. Vous trouverez ci-joint tout ce que j'ai pu recueillir ; et si, par la suite, je découvre quelque autre chose, je vous en ferai part. Veuillez croire que personne n'a pour vous plus de considération, plus d'estime et de zèle.

Faites-moi le plaisir de remettre le billet joint à M. Zanetti, et de me donner de vos nouvelles.

Notice sur la construction du pont Notre-Dame, à Paris, d'après le plan du frère Jean Giocondo, religieux dominicain[1].

Je vous l'ai déjà dit, et je persiste dans cette opinion : Fra Giocondo n'a construit qu'un seul pont à Paris, et si Vasari en cite deux, c'est parce qu'il était mal informé; il aura consulté des personnes qui, ainsi que lui, ne sont pas venues sur les lieux; et, ce qui aura achevé de lui faire commettre cette erreur, c'est le mauvais et insipide distique latin de Sannazar, qui le dit si positivement, qu'il se sera cru obligé de le croire. D'autres ont été plus loin, ayant avancé que le distique se lisait sous une des arches du pont Notre-Dame; ce qui est absolument faux. Vasari n'en parle pas : il parle seulement d'une inscription qui, de son temps, était placée sur le pont, et contenait l'éloge de l'architecte. Je l'ai cherchée inutilement, et je doute qu'elle subsiste encore. — Je ferai de nouvelles recherches, et si je réussis, je vous en informerai. Ce qu'il y a de certain, c'est que les deux ponts qui se font suite, et qui servent de limite à l'île du Palais, au centre de Paris, l'un au midi, l'autre au nord, ont été construits à des époques

[1] Extrait de la lettre de Mariette au Temanza, du 9 août 1771. — Bottari, t. VIII, p. 420, n° CLXXVI.

très-différentes et fort éloignées l'une de l'autre. Celui qui s'appelle le Petit-Pont, appuyé sur un ancien édifice, qui autrefois servait de forteresse et qui s'appelle le Petit-Châtelet, n'était, dans l'origine, que de bois; il fut construit en pierre, en 1408, un siècle avant que Giocondo ne mît le pied en France. Il subsista jusqu'en 1718, année dans laquelle un violent incendie le détruisit et obligea la ville à le rebâtir, comme on le voit aujourd'hui. Dans cet intervalle, on ne trouve pas, dans nos annales, qu'il y ait été fait autre chose que des réparations; et s'il en eût été autrement, on n'aurait pas manqué d'en conserver le souvenir.

« Quant au pont Notre-Dame, il n'était probablement qu'en bois, alors que le 19 octobre 1499, il s'écroula presque subitement; accident attribué à la négligence du prévôt des marchands et des échevins de ne pas le réparer. Aussi, à l'occasion de cet accident, furent-ils mis en prison, privés de leurs offices et condamnés à de grosses amendes. Le 7 novembre de cette même année, il fut résolu, dans une assemblée qui se tint au Palais, de le reconstruire en pierre, et avec toute la solidité possible; la première pierre fut posée le 28 mars suivant, et les travaux continuèrent sans interruption jusqu'en 1507, où l'ouvrage fut entièrement terminé, et la dernière pierre posée avec une grande solennité. Les architectes les plus expérimentés et les plus habiles dans leur art, qui se trouvaient alors en France, furent consultés sur ce travail : mais frère Giocondo, religieux domi-

nicain, les autres disent franciscain, fut celui qui en eut la direction et qui en donna les plans.

Le roi Louis XII, qui était monté sur le trône en 1498, avait sans doute proposé cet architecte, connaissant son habileté, par expérience, dans l'art de bâtir, et l'avait fait venir à Paris, en témoignage de l'estime qu'il lui avait inspirée dès 1495, alors que ce prince était en Italie, où il était passé pour soutenir ses droits sur le duché de Milan, dont il était le légitime héritier. Quoi qu'il en soit, Giocondo répondit parfaitement à l'idée avantageuse qu'on avait conçue de lui, et se fit particulièrement estimer des hommes de lettres avec lesquels il entra en relations. De ce nombre était le célèbre Budée, qui, dans un grand nombre de ses savants ouvrages, lui rend le tribut d'éloges qui lui était dû. Mais, pour nous borner à ce qui faisait le principal objet de son voyage, les plans qu'il présenta furent généralement approuvés, et il fut préposé, selon ce qui est contenu sur les registres du parlement, *censeur chargé de la surintendance de l'édification du pont*. Tel était son emploi : il veillait à ce que les ouvriers et particulièrement leur chef, qui était l'architecte de la ville, ne commissent aucune fraude pendant tout le cours de l'ouvrage, et n'employassent que les meilleurs matériaux. Il lui fut assigné pour ses peines un traitement de huit livres par jour, somme considérable dans un temps où le marc d'argent qui, aujourd'hui est de cinquante livres, ne valait que douze ou quinze livres. Compte fait, on trouve que ces huit livres équivalent à trente-

deux, au moins, de notre monnaie. Le pont Notre-Dame est chargé de maisons en briques d'une construction semblable : il y en a trente-quatre, dix-sept de chaque côté, — mais on peut induire de l'ordre dans lequel elles sont placées, qu'elles sont d'une construction postérieure au pont, et que Giocondo n'y a eu aucune part. Elles ont été restaurées à diverses époques, et notamment en 1660. Dans le cours de cette année, on appliqua sur leurs façades une suite de termes en bas-relief qui se donnent la main pour porter les portraits de nos rois; ce qui fut fait pour honorer l'entrée dans la capitale de Marie-Thérèse d'Autriche, femme de Louis XIV. Brice, auteur d'une description de la ville de Paris, rapporte une inscription en français, qu'il prétend avoir été mise sur une des arches de ce pont, à l'époque où il fut terminé. Mais le style, qui n'est pas celui de l'époque à laquelle aurait été placée l'inscription, prouve suffisamment la supercherie et ne contient rien de particulier, si ce n'est que l'ouvrage fut terminé en 1507, et que ce jour il fut fait de grandes réjouissances dans la ville. Le Maire, historien plus fidèle, rapporte, dans son *Paris ancien et moderne*, une autre inscription qui commence ainsi :

Jucundus facilem præbet tibi Sequana pontem ;
Invito ædiles flumine restituunt,
Regnante Ludovico XIV,
Alexander de Sere urbis præfectus, etc.

Elle fut faite à l'occasion des réparations qu'il fallut faire au pont Notre-Dame, vers l'année 1660.

J'oubliais de vous dire que, si vous citez Vasari, vous devez corriger une erreur qui lui a échappé, et qui n'a pas été remarquée par monseigneur Bottari, dans sa nouvelle édition de cet auteur. Il nomme la rivière sur laquelle se trouve le pont Notre-Dame, la *Saône;* il faut écrire la *Seine*. On parle de supprimer les maisons qui sont sur ce pont, et de le débarrasser des machines qui y sont appuyées, et qui renferment les machines hydrauliques qui tirent l'eau de la rivière pour la distribuer dans tous les quartiers de Paris. Rien ne serait plus à propos : mais, dans les circonstances présentes, il ne faut pas espérer voir cet utile projet exécuté de sitôt : il faudrait de l'argent, et les finances sont à sec, et la ville gênée. Notre situation est tout à fait triste et affligeante.

XIII.

RAISONS PUISSANTES ADOPTÉES PAR M. BIGNON, POUR ACQUÉRIR LE CABINET DE FEU M. MARIETTE, ET LE RÉUNIR A CELUI DE SA MAJESTÉ,

Présentées à Monseigneur de Lamoignon de Malesherbes, ministre secrétaire d'État de la Maison du Roy, par le sieur Joly, garde du Cabinet des planches gravées et estampes de la Bibliothèque du Roy, le 4 septembre 1775.

MONSEIGNEUR,

Le cabinet de feu M. Mariette est composé de deux parties uniques, qui ne doivent et ne peuvent appartenir qu'à un grand roy.

L'assemblage de ces deux richesses est un prodige! Ce prodige en a enfanté un second : celui d'avoir transmis, pendant près de deux siècles, la même fortune, le même goût épuré et le même savoir éclairé dans la personne du citoyen dernier possesseur de cette superbe collection, « qui, disait-il, achèverait ma félicité, si les trésors que mon aïeul, mon père et moi avons rassemblés à grands frais; si ces richesses pouvaient passer dans le Cabinet du Roy. » En effet, comme bon citoyen, il avait résisté

aux offres avantageuses que plusieurs puissances[1] lui avaient souvent faites, pour ces deux uniques parties : — *Desseins* (sic), — *estampes*.

La première partie, aussi admirable que la seconde, qui sont les desseins, M. Mariette les avait presque tous acquis du cabinet fameux de M. Crozat, et M. Crozat avait été assez heureux de les *réchapper* des mains du célèbre négociant Jabach, qui s'était réservé presque tous les originaux, lorsqu'il vendit à Louis XIV et ses tableaux et ses desseins.

M. Crozat, par son testament, aurait désiré que les précieux desseins qu'il avait acquis en Europe, pendant plus de quarante années, devinssent ceux du Roi, et n'en demandait que cent mille livres; suivant les expressions de son testament, il ordonnait à ses hériliers de distribuer cette somme aux pauvres. On présenta l'extrait de ce testament à M. le cardinal de Fleury, alors premier ministre, qui répondit « que le roi avait déjà assez de fatras, sans encore en augmenter le nombre. » Cette éminence ne portait pas en cela un jugement favorable aux arts, comme aurait fait la savante Grèce, si elle eût pu connaître les productions du divin Raphaël, de Michel-Ange Buonarotti, des Carraches, du Guide, et tant d'autres hommes célèbres qui, par leurs talents éminents sont encore, dans le moral, une des plus brillantes branches de commerce dans

[1] L'impératrice-reine (Marie-Thérèse), l'impératrice de Russie; l'électeur de Saxe, roi de Pologne; le roi de Prusse et l'Angleterre. (*Note de M. Joly.*)

leur patrie. — Mais je dois me taire sur la partie des desseins, puisqu'elle est du ressort du ministre des bâtiments ; j'ignore pourquoi ? Car les desseins sont les manuscrits d'un cabinet d'estampes. Le grand Colbert ne les aurait point démembrés d'avec la partie *estampes* : s'ils l'ont été, ce n'a pu se faire que pour étendre sans doute le district du marquis de Seignelay, son fils, dans le département des bâtiments qu'il lui laissait, et qui n'était qu'une des branches de l'administration que le roy Louis XIV, avait sagement soumises à son père.

La seconde partie, les estampes, inséparables de la typographie, sa sœur (la Bibliothèque royale), confirment la belle et vraie maxime d'Horace, *de réunir l'utile à l'agréable.* Sans entrer dans l'excellence de l'heureuse découverte de la gravure, qui, malheureusement, n'était point connue du temps de Pline, l'illustre Mariette possède non-seulement toutes les productions, ou l'histoire progressive de ce bel art, par des pièces justificatives, depuis son origine (1470) jusques et par delà le beau siècle de Louis le Grand, mais il est encore le seul qui se soit procuré les éditions les plus belles et les plus complètes, et les pièces capitales et rares.

Il était comme un avare qui cache son or ; il ne montrait ses portefeuilles qu'à ceux dont il était assuré de leur amour pour les arts, ou qui étaient au moins initiés dans leurs mystères. Lorsqu'il venait au Cabinet des Estampes du Roy, il était partagé entre le plaisir et la peine : il convenait qu'il était

de la grandeur du Roy de France d'ouvrir ce Musée aux étrangers, aux citoyens, aux nourrissons des arts; mais il me blâmait d'y admettre plus de six personnes à la fois. Avait-il tort? avait-il raison? Je pensais comme lui; mais je lui cachais, dans mon intérieur, que, peut-être un jour, ses richesses répareraient avec magnificence, cette ruine insensible que permet la grandeur du trône, et qu'il est impossible de réparer contre le *Tempus edax*. Néanmoins, le Cabinet des Estampes du Roy, tel qu'il se comporte aujourd'hui, l'emportera toujours sur celui de feu M. Mariette, par une infinité de matières telles que différentes branches d'histoire et de sciences qui y sont réunies. Mais, quant à ce qui constitue la gravure, ses progrès, sa conservation, en un mot, ce qu'elle a d'unique et de rare, M. Mariette a rassemblé des miracles. Son cabinet, passant dans celui du Roy, il faudrait, pour ainsi dire, ne le communiquer que par permission expresse de Sa Majesté.

Voilà, Monseigneur, ce que Joly a cru devoir représenter très-humblement aux yeux de Votre Grandeur, pour l'honneur de la nation. On peut acquérir un diamant, une statue, un tableau; mais on ne pourra jamais, même à prix d'argent, rassembler un cabinet de desseins et d'estampes tel que celui de feu M. Mariette. S'il venait à être divisé et transféré chez une puissance étrangère, la France perdrait pour toujours ce que le hasard, la fortune et le goût avaient pris plaisir à recueillir pendant près de deux

siècles. C'est l'auteur du savant *Traité des pierres gravées du Cabinet de Sa Majesté* qui, pour un moment, est encore entier. C'est à Sa Majesté et au ministre éclairé dont elle vient de faire choix, qu'il appartient d'apprécier les trésors, qu'on devrait nommer *type universel*, ou objet de délices, d'un homme aussi recommandable que l'était le savant Mariette.

FIN DE L'APPENDICE.

TABLE DES MATIÈRES.

APPENDICE.

FIN DE LA TABLE.

Paris. — Imprimerie de Gustave GRATIOT, 30, rue Mazarine.



FEUILLETON DU JOURNAL DES DÉBATS
DU 31 JUILLET 1849.

EXPOSITION

des ouvrages d'art des artistes vivans,

AU PALAIS DES TUILERIES.

(4e article.)

Malgré mon profond respect pour les sciences, je dois confesser qu'il m'arrive parfois de douter de leur efficacité quand on cherche à en faire certaines applications dans la pratique. Comment se fait-il, par exemple, que depuis soixante ans que Lavoisier a ouvert un champ si vaste à la chimie, cette science ait été à peu près infructueuse jusqu'ici pour l'art de peindre? Je le sais, on a inventé des jaunes, des rouges, des bleus, force laques tant jaunes que pourprées, le tout très brillant sur la palette. Mais la question n'est pas pas là. Il s'agit de savoir pourquoi depuis soixante ans précisément que la chimie a fait d'ailleurs tant de merveilles, tous les tableaux peints par Girodet, Gérard, Guérin, Prud'hon et d'autres artistes du même temps, ont noirci, se sont plombés et sont en grande partie couverts de *craquelures*. Dernièrement, en parcourant les galeries historiques de Versailles, je me suis plus particulièrement assuré de ces ravages, et ce n'a pas été sans étonnement mêlé de chagrin que je me suis aperçu que les scènes de Constantine, peintes hier en quelque sorte par M. Horace Vernet, sont déjà craquelées. Or je demanderai à nos chimistes pourquoi les *Ports de France* peints par Joseph Vernet, avant la révolution scientifique faite par Lavoisier, se sont conservés intacts, tandis que les dernières compositions de son petit-fils Horace, qui, comme nous tous, nage en pleine chimie, sont déjà tellement endommagées.

Je me défie donc tant soit peu de la science, quand elle veut aider les arts. Raphaël, ce divin ignorant, qui s'est formé à la pratique de son art comme un apprenti, d'abord dans la *boutique* de son père, puis dans celle de Pérugin, nous a laissé des tableaux peints à fresque, sur châssis, sur toile, en grand et en petit, dont le coloris est resté vierge depuis trois siècles. Dans le même temps il y avait un autre peintre, divin aussi, mais savant, et, qui plus est, chimiste: c'est Léonard de Vinci. Or les tableaux de cet admirable maître ont poussé au noir de telle sorte que les tons en sont complétement altérés, et qu'en outre toutes ses peintures sont craquelées. Ces deux faits posés, je recommande [...] tistes et des chimistes [...] portée par Vasari : « C[...] de Vinci), dit-il, entraî[...] sciences physiques et p[...] lier, composa avec des [...] et si peu consistant, qu'ap[...] mur destiné à recevoir [...] traîna avec lui le trait de [...] avait déjà dessinée. Cet é[...] découragea tellement Léo[...] nuer la composition qu'i[...] remment avec Michel-Ang[...] a trahi le grand artiste en [...]

Mais ce qui m'a inspiré [...] cacité des combinaisons [...] procédés de l'art de peind[...] d'Herculanum et de Pomp[...] ans environ avant la naiss[...] encore plus fraîches et pl[...] Raphaël et de ses prédéc[...] clure, pour obéir à la l[...] l'empirisme guident plus [...] mélange des couleurs qu[...] du chimiste? Quant à mo[...] toutes les tentatives que j[...] ans par la science m'ont [...] est parvenue à améliorer [...] elle a toujours échoué qu[...] de nouvelles matières co[...] langées pour former des [...] palette et sur la toile. [...] moi, que la chimie ait [...] mais ce qui l'est beauc[...] cette science, effleurée, [...] par des mains à la fois i[...] déjà depuis longtemps à [...] peusement scientifiques, [...] onguens à retoucher et [...] d'amalgame dont le ré[...] teintes plombées et ces [...] presque tous les tableau[...] ans à une ruine assez pro[...]

Jusqu'aux dernières an[...] artistes avaient conservé [...] dans leur atelier, sous leu[...] principales couleurs don[...] avaient en provision, tel[...] le jaune de Naples surto[...] substances colorantes, ai[...] les on les broyait, éta[...] soin, et la palette touj[...] Une précaution non moi[...] dition venait des artistes [...] de ne retravailler sur un [...] bleau commencé que q[...] sèche; et enfin c'était e[...]

éprouvées les meilleurs tableaux faits en France depuis plus d'un demi-siècle, mais de ce qu'il a mis en œuvre toutes les ressources de son expérience et de son raisonnement, dans l'espoir de préserver à l'avenir les ouvrages de nos peintres d'un pareil désastre.

La question relative à l'égalité des surfaces préparées pour recevoir la peinture rappelle à mon souvenir une charmante tête d'enfant, peinte ou dessinée au pastel, par M. Tyr. Le dessin, le modelé, ainsi que le coloris de cet ouvrage, sont dignes de sincères éloges, et en outre l'artiste a mis de la vie dans la physionomie du jeune garçon qu'il a représenté. Il arrive trop souvent que ceux qui emploient le pastel se croient obligés de procéder par touches hardies et même brutales, d'opposer des tons pour produire plus d'effet, et d'affecter une certaine négligence d'exécution comme pour trancher du grand maître. Mais M. Tyr en a agi tout autrement. Son exécution, ferme et délicate tout à la fois, n'est pour lui qu'un moyen subordonné à sa volonté pour rendre la nature telle qu'elle lui apparaît, et il ne reste sur son ouvrage aucune apparence des procédés qu'il emploie ni des matières sur lesquelles et avec lesquelles il a opéré.

Il faut avoir longtemps manié les toiles à impression, rudes, âpres et inégales, sur lesquelles on peut *tartouiller* la couleur avec promptitude et facilité, ont fait faire d'ouvrages faibles, quelle protection elles offrent à la médiocrité. Et s'il était possible de prohiber, pendant une année seulement, la mauvaise pratique de la *touche* et de l'*empâtement* exagéré des couleurs, je mets en fait qu'il y aurait les deux tiers des gens maniant la brosse qui renonceraient au métier. En forçant les artistes à ne rien donner au hasard d'une exécution trop facile ou dévergondée, on verrait alors à quoi se réduisent cette fougue de pinceau, cette chaleur d'empâtement, cette touche *brûlant la toile*, toutes fausses pratiques qui ont commencé à faire fureur en Italie du temps de Carle Maratte et du chevalier Bernin, que Jouvenet et Doyen ont inculquées en France, et que l'on a remises en honneur de nos jours, sous les auspices de Boucher et de quelques uns de ses contemporains. On ne saurait en douter, l'adresse excessive de la main, et la facilité d'exécution qui en résulte, dispositions extrêmement communes en France, sont certainement ce qui fait avorter le plus souvent le talent de nos artistes; et quand on rapproche cette maladie de la facilité, des intentions généreuses, mais si aveugles de notre siècle, qui entraînent tous les esprits à exiger sans cesse que l'on élargisse, que l'on aplanisse encore l'entrée de la carrière des arts, on peut juger alors de l'erreur profonde dans laquelle nous vivons tous aujourd'hui à ce sujet.

M. Tyr n'est, du reste, pas le seul qui, prenant modèle sur Latour, ait traité sérieusement le pastel; Nina Bianchi, dont on a remarqué de fort bons ouvrages en ce genre aux expositions précédentes, justifie cette année, par des portraits largement exé-



AVERTISSEMENT.

La notice sur P.-J. Mariette ne fait pas suite à l'*Histoire des plus célèbres amateurs italiens*. Dans l'ordre que j'avais adopté et que je voulais suivre, elle n'aurait dû paraître qu'après le premier volume de l'*Histoire des plus célèbres amateurs français*, auquel je travaille depuis longtemps. Mais les études que j'ai à compléter, tant en France qu'à l'étranger, pour achever ce volume, exigent que j'en ajourne la publication. Je me décide donc à donner la biographie de P.-J. Mariette, qui m'a coûté, à elle seule, plusieurs années de recherches et de travail.

11.11.1996

Vol. 1

N 10055895

